I 7497

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE ISTORICE ȘI FILOLOGICE
1955

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

IAŞI 2022

198 – 212

0 IUL 2005

7497

SOCIETATEA DE ŞTIINŢE ISTORICE ŞI FILOLOGICE

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

N. I. Barbu, Al. Bistriţianu, I. Brăescu, Gh. Bulgăr, I. C. Chiţimia, V. Ciobanu, I. Coteanu, O. Drimba, Acad. Al. Graur, V. Kernbach, V. Lipatti, D. Macrea, Emil Manu, T. Măruţă, Em. Şt. Milicescu, I. Negoescu, G. C. Nicolescu, Acad. D. Panaitescu-Perpessicius, Acad. E. Petrovici, M. Luiza Ungureanu, Acad. T. Vianu

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

15580.
30647

Bucureşti
1955

1964

SOCIETATEA DE ŞTIINŢE ISTORICE ŞI FILOLOGICE
DIN R. P. R.

B-DUL GENERALISSIMUL STALIN nr. 1.
BUCUREŞTI

PREFAȚĂ

Secția de filologie a Societății de științe istorice și filologice editează un prim volum de cercetări și studii.

Materialele volumului de față ca și ale acelora ce vor urma, nu sînt redactate ad-hoc, pentru a satisface apariția unei publicații: ele reprezintă rodul unor investigații științifice ale membrilor Societății noastre — academicieni, oameni de știință cu activitate notorie, alții cercetători mai tineri, dornici ca învățînd din experiența celor dintîi, să contribuie la progresul științelor filologice din țara noastră. În majoritatea lor, autorii acestor comunicări și studii sînt cadre didactice din învățămîntul superior și mediu.

Am căutat să cuprindem în prezentul volum cercetări variate care răspund diverselor ramuri de filologie: lingvistică, istorie și critică literară, folclor. Studiile aduc interpretări noi și, în parte materiale necunoscute. Unele sînt sinteze monografice privitoare la viața și creația scriitorilor noștri (Eminescu, Anton Pann, P. Cerna) sau analize de opere literare („Mitologicale" de M. Eminescu). În altele am prezentat materiale locale sau documente literare inedite.

(Un poem necunoscut de G. Coșbuc. Presa literară craioveană și Eminescu).

Alături de cercetări intreprinse în domeniul folcloristicei noastre (Asachi și folclorul, D. Stăncescu, literat și folclorist), *își găsesc loc reconsiderări și discuții privind istoria literaturii* (Paternitatea „Cîntării Romîniei", Dosoftei). *În cadrul cercetărilor de literatură universală publicăm un studiu asupra bîlinelor rusești, un articol despre Diderot și două comunicări ale secției noastre de filologie ținute în cadrul comemorărilor organizate de Consiliul Mondial al Păcii (Montesquieu și Cervantes).*

Studiile de limbă din cuprinsul acestui volum aduc o contribuție nouă la elucidarea problemelor de gramatică și stilistică (Observații asupra întrebuințării timpurilor în l. romînă. Pluralul substantivelor neutre), *dar mai ales sînt un aport pozitiv în cadrul discuțiilor despre limba literară, discuții ce au luat în ultima vreme o extindere bine venită.* (Rimele romînești din punct de vedere fonologic. Contribuția lui Negruzzi la dezvoltarea limbii literare; Ideea de superlativ în limba romînă).

Volumul Limbă și literatură *va fi urmat și de alte cercetări în acest domeniu, contribuind la dezvoltarea științei filologice în patria noastră.*

Sarcina de a îngriji editarea volumului au avut-o: Al. Bistrițianu, G. Bulgăr și Emil Manu.

București, octombrie 1955

Consiliul de conducere,

O observaţie stilistică a lui Suetoniu

de N. I. BARBU

Suetoniu, după cum se ştie, este scriitorul latin care, trăind în sec. II. e. n. a scris între altele, şi *Vitae duodecim Caesarum* „Biografiile a XII Caesari". În biografia lui August cap. LXXXVI, spune relativ la stilul împăratului: *Genus eloquendi secutus est elegans et temperatum, vitatis sententiarum ineptiis atque concinnitate et reconditorum verborum, ut ipse dicit, fetoribus praecipuamque curam duxit sensum animi quam apertissime exprimere. Quod quo facilius efficeret aut necubi lectorem vel auditorem obturbaret ac moraretur, neque praepositiones urbibus addere neque coniunctiones saepius iterare dubitavit, quae detractae afferunt al i quid obscuritatis, etsi gratiam augent.* În romîneşte: „[August] a întrebuinţat un stil ales şi moderat, ferindu-se de efectele uşoare ale expresiilor pompoase şi căutate şi de impresia neplăcută a cuvintelor rare, cum spune el însuşi, şi a socotit ca preocupare de seamă în stil exprimarea cît mai lămurită a gîndirii. Şi, ca să facă acest lucru mai uşor, sau ca să nu întrerupă cumva sau să zăbovească pe cititorii sau pe auditorii săi, n-a stat la îndoială nici să adaoge prepoziţii numelor de oraşe nici să repete adesea conjuncţiile, care prepoziţii şi conjuncţii, cînd sînt lăsate la o parte, produc o oarecare neclaritate în expresie, deşi-i măresc farmecul".

După cum se vede, August a urmărit, în tot ceea ce a scris sau ceea ce a vorbit, înainte de orice, claritatea, limpezimea ideilor. Şi, ca să atingă acest ţel, a evitat cuvintele pompoase, căutate, rare, a adăogat prepoziţii numelor de oraşe şi a repetat conjuncţiile. Aşa dar, pentru a fi cît mai lămurit în tot ceea ce spunea, August a luat măsuri care privesc două sectoare ale limbii: 1) evitarea cuvintelor de efect — domeniul vocabularului; 2) adăogarea de prepoziţii la numele de oraşe şi repetarea conjuncţiilor — domeniul sintaxei. Fiecare din aceste două acţiuni ale lui August asupra propriului său stil ar merita discuţii ample. Mă voi mărgini la un singur punct şi anume: *neque praepositiones urbibus addere dubitavit,* „n-a stat la îndoială (August) să adaoge prepoziţii numelor de oraşe".

Se ştie că, în limba latină, numele de oraşe sau de insule, precum şi *domus, humus* şi *rus,* atunci cînd exprimă locul, punctul în care se găseşte cineva, către care se îndreaptă cineva sau din care vine cineva, adică atunci cînd sînt complemente de loc, se pun în anumite cazuri fără propoziţii, pe cînd celelalte nume, în aceeaşi funcţie sintactică, adică îndeplinind acelaşi rol în propoziţie, se construiesc în aceleaşi cazuri cu pre-

poziții. De pildă, în limba latină se zicea *eo ad patrem* mă duc la tata, dar *eo Romam* — mă duc la Roma. Cu alte cuvinte, numele comun *pater*, arătînd punctul către care mă îndrept, fiind complement de loc, s-a construit cu prepoziția *ad*, pe cînd Roma, fiind un nume de oraș, s-a pus în acuzativ fără prepoziție. Același lucru s-a întîmplat și în celelalte cazuri. Astfel: *venio a te*, vin de la tine, dar *venio Roma, rure Lemno*, vin de la Roma, de la țară, de la Lemnos; *Sum in agro* — sînt pe ogor, dar *sum Athenis, Carthagine* — sînt la Athena, la Cartagina.

Aceasta era practica generală a sintaxei latine, în acest punct, pe vremea lui August, acestea erau regulele pe care le observau, în general, cînd era vorba de construcția numelor comune sau de orașe în funcție de complement de loc. Ce a făcut August? A adăogat prepoziții numelor de orașe și, în loc să zică de pildă *eo Romam*, așa cum spunea majoritatea romanilor aristocrați și cu siguranță și o parte din celelalte clase sociale, cel puțin atunci cînd se exprimau în scris, Augustus a spus *eo ad Romam*, așa cum spunea *eo ad patrem*, sau *in urbem* etc. De ce? Ca să fie lămurit, ne spune Suetoniu, fiindcă, prepozițiile, ca și conjuncțiile, *detractae*, cînd sînt lăsate o parte, *afferunt aliquid obscuritatis* produc o oarecare neclaritate în expresie, deși-i măresc farmecul *(etsi gratiam augent)*.

Fenomenul lingvistic observat de Suetoniu, deși prin particularitățile sale materiale este roman, prin procesul gîndirii care se petrece aci are o valoare generală, care merită să fie reținută și discutată.

Într-adevăr, ne găsim într-un punct al evoluției limbii latine cînd numele de *orașe*, care, de la începutul limbii latine în funcție de complemente de loc, se construiseră întotdeauna cu *acuzativul* sau *ablativul-locativul* fără prepoziție, încep să se construiască cu prepoziții, ca și celelalte nume. În epoca primă de dezvoltare a limbii latine, însă, toate numele, atît cele comune, cît și cele proprii, fie ele de orașe, insule, etc., s-au construit, în funcție de complemente de loc, cu acuzativul sau locativul sau ablativul fără prepoziții. După aceea, într-o epocă următoare, numele de orașe, insule, precum și *domus, humus* și *rus*, au continuat să se construiască, în funcție de complemente de loc, în cazurile amintite, fără prepoziții, pe cînd toate celelalte nume se construiau cu prepoziții. Și în sfîrșit, asistăm, cu Suetoniu, pe vremea lui August, la un nou proces în evoluție: construirea cu prepoziții și a numelor de orașe în funcție de complemente de loc. Așa dar, putem rezuma cele trei procese de evoluție prin următoarele exemple:

epoca I: *eo patrem* — merg la tata; *eo Romam* — merg la Roma
epoca II: *eo ad patrem;* *eo* Romam;
August epoca III: *eo ad patrem;* *eo* ad Romam.

De ce Augustus, în loc să zică *eo Romam*, așa cum se spusese pînă atunci, a zis *eo ad Romam*? Suetoniu ne-o spune: pentru claritate.

Așa dar, putem deduce că la început numele complemente de loc s-au construit toate fără prepoziții și că, apoi, din lipsă de claritate a cazului respectiv li s-a adăogat cîte o prepoziție. Unele nume au căpătat prepoziții, mai devreme, altele mai tîrziu. Dar Suetoniu mai face o observație, anume că numele de orașe construite fără prepoziție dau un farmec expresiei. Este observația stilistică despre care am pomenit în titlul lucrării.

Numele cărora August le adaogă prepoziții erau, în sintaxă, arhaisme. Vedem așa dar că arhaismele în sintaxă și pentru romani aveau o culoare, o rezonanță afectivă. Această constatare este deosebit de prețioasă pentru noi modernii care studiem limba latină. Într-adevăr, exemplul ne arată că noi putem distinge gradul de afectivitate al unei expresii în comparație cu alta, echivalentă ca înțeles, chiar pentru limbile vechi.

Dar dacă Suetoniu se putea mărgini să arate că numele de orașe, complemente de loc, constituiau arhaisme încărcate de un oarecare farmec și că ideile de loc nu mai erau atît de clar exprimate, lucru pe care a căutat să-l remedieze August, adăogîndu-le prepoziții, noi astăzi trebuie să privim lucrurile cu alți ochi. Pentru aceasta să facem o cercetare asupra unor procese asemănătoare în limba romînă.

Este vorba de construcția numelor în calitate de obiect cu prepoziția *pe*. Chestiunea a fost mult studiată și implică mai multe probleme. Un fapt ne interesează acuma: *numele proprii de persoane* nu se pot construi, în funcție de complement, drept (obiect) decît cu prepoziția *pe*. Nu pot spune decît *îl văd pe Ionescu* și nu *văd Ionescu*. Pot spune însă: *cheamă oamenii la masă* și *cheamă pe oameni la masă, aud copilul cum cîntă* și *aud pe copil cum cîntă* etc.

De ce nu pot spune decît *îl văd pe Ionescu*, dar pot spune *văd copilul*, și nu pot spune decît *chem pe tata la masă* dar pot spune *chem oamenii la masă*? Autorii care s-au ocupat cu problema răspund: fiindcă în cazul îl văd pe Ionescu, fără prepoziția *pe*, s-ar confunda subiectul cu obiectul (complementul drept). Dar acest răspuns acum nu mă mai mulțumește și întreb mai departe: de ce se confundă aci subiectul cu obiectul? Răspunsul la această întrebare va constitui însuși miezul comunicării noastre. Cred că numai dacă urmărim felul cum se reflectă în gîndire ființele și lucrurile în discuție ne vom putea explica confuzia amintită. Într-adevăr, numele proprii de persoană în discuție au o singură formă pentru nominativ și acuzativ. A fost o epocă cînd această formă îndeplinea, în propoziție, funcția de subiect și pe aceea de obiect sau complement drept, cum îi mai spunem noi. Dar, socotesc, această epocă n-a putut fi prea lungă. Într-adevăr, dintre cele două poziții pe care le exprima aceeași formă, poziția de săvîrșitor al acțiunii — subiect în propoziție și poziția de suferitor al acțiunii — obiect (complement drept), în mintea vorbitorilor poziția de subiect a numelui propriu de persoană a acaparat forma, lăsînd mai întîi în umbră și apoi excluzînd cu totul din formă ceailaltă idee, aceea de obiect. Cu alte cuvinte, dacă o ființă a fost văzută odată în calitate de subiect-săvîrșitor de acțiune, arătată prin forma unui nume propriu, iar altădată a fost văzută în calitate de obiect-suferitor al unei acțiuni, dar arătată prin aceeași formă a aceluiași nume, situația, calitatea, poziția de subiect s-a impus mai mult gîndirii decît cea de obiect, de ființă care suferă o acțiune și a rămas, în minte, strîns legată de formă, pe cînd poziția de obiect a aceleiași ființe n-a mai putut fi chemată în minte de aceeași formă. De aceea, cînd persoana numită Ionescu a fost văzută în calitate de subiect al unei acțiuni și denumit Ionescu, apoi în calitate de obiect al unui verb, și denumit tot Ionescu, în minte, în gîndire, de forma Ionescu a rămas legată numai poziția de subiect a lui Ionescu.

Același lucru s-a întîmplat cu numele *tată* și *mama*.

Cu alte cuvinte asistăm la fenomenul sintactico-morfologic, care constă în aceea că gîndirea înlătură dintr-o formă care exprima două idei, pe una dintre ele, iar forma respectivă rămîne să exprime o singură idee, materializată într-o funcție sintactică, într-un anumit caz.

Ce se întîmplă însă cu ideea exclusă? Ei bine, pentru această idee se creiază o nouă formă, o nouă expresie, în cazul nostru construirea numelor proprii de persoană cu prepoziția *pe*. Așa dar, o idee, înlăturînd pe alta din aceeași formă, acaparează forma, iar forma se specializează în a exprima o singură idee.

Dar să revenim la numele de orașe latine. Aceste nume, la forma numită acuzativ, arătau lucrurile denumite atît ca localități, către care se îndreaptă cineva, cît și ca suferitoarele unei acțiuni, adică în propoziție, puteau fi atît complemente de loc răspunzînd la întrebarea încotro, cît și complemente drepte. Pentru celelalte nume latine însă, pentru exprimarea celor două poziții ale ființelor și lucrurilor respective, se creiază două forme deosebite. Astfel: *video patrem* — văd pe tata, unde tata este obiect, (complement drept), dar *eo ad patrem* — merg la tata, unde tata este complement de loc. Așa dar, și în limba latină, din forma acuzativului fusese eliminată o idee de către alta și anume ideea de obiect a îndepărtat pe aceea de complement de loc, pentru care s-a creiat o nouă formă, acuzativul cu prepoziție. Prin urmare, în mintea unui latin, cînd auzea *video patrem* — văd pe tata și *eo patrem* — merg la tata, s-a întipărit mai mult ideea de complement drept, pe cînd aceea de loc a rămas ștearsă, a fost eliminată și i s-a creat o nouă formă, acuzativul cu prepoziție.

Numele de orașe însă (și bineînțeles, cum se știe, numele de insule și *domus, humus* și *rus*) au continuat să se construiască fără prepoziții, atunci cînd erau complemente de loc. Aci ideea de complement drept (multă vreme) n-a putut să elimine pe cea de loc, fiindcă sensul lor era însăși ideea de localitate. August însă, după cum am văzut, le-a adăogat și lor prepoziții, ceea ce însemnează că, pe vremea lui, și pentru ele ideea de complement drept copleșise forma acuzativului, așa cum ideea de instrument copleșise pe aceea a punctului de plecare etc.

Se știe însă că gîndirea reflectă viața. Și cred că, fără a mă avînta în primejdia unei afirmații prea îndrăznețe, pot spune că, în momentul cînd din forma *tata* ideea de subiect a eliminat pe cea de obiect, *tata* apărea subiectului vorbitor mai ales ca săvîrșitor de acțiune, așa cum de fapt și era.

În același fel, în mintea romanului din expresiile *aro agrum* — ar ogorul și *eo agrum* — mă duc la ogor, forma *agrum* s-a *ales* cu ideea de obiect drept, fiindcă romanul, în primul rînd era preocupat să are un ogor, etc., iar ideea mersului la el, secundară, a fost eliminată din acuzativul *agrum*, dar n-a fost eliminată din preocupările lui și s-a creat expresia *ad* + acuzativul. Pentru numele *Roma*, bunăoară, multă vreme n-a fost nevoie să se adaoge prepoziția *ad*, fiindcă la Roma mai ales se mergea, din Roma se pleca etc.

Iată dar, în două limbi diferite, același proces lingvistic care constă din acapararea unei forme, care exprimă două idei, de către ideea principală, și din creiarea de noi forme pentru ideea sau, la rigoare, ideile excluse.

Suetoniu ne spune însă că numele de orașe construite fără prepoziții au un oarecare farmec, sînt afective, cum spunem noi astăzi. Același lucru se petrece și în limba romînă. Cînd de la numele proprii de persoane s-a trecut la numele de ființă comune în întrebuințarea prepoziției *pe*, nu s-a îndeplinit în fapt decît procesul (logico)-stilistic al personificării. Așa dar, nici un proces al gîndirii exprimat într-o anumită formă sintactică nu rămîne lipsit de rezonanță stilistică. În romînește cînd cineva a spus *citesc Vergilius*, în loc de *citesc pe Vergilius*, a coborît pe Vergiliu în rîndul obiectelor comune, așa după cum, cînd a spus *îl aud pe pui piuind*, a ridicat puiul în rîndul persoanelor. În latinește, cînd Augustus a spus *eo ad Romam* a asimilat Roma, din dorința de claritate, cu celelalte nume comune, iar cînd Vergilius a spus *venit litora*, în loc de *ad litora* a ridicat numele comun *litora* la prestigiul arhaic pe care-l mai aveau încă numele de orașe.

În concluzie, putem formula următoarele constatări:

I. Cînd o formă exprimă două sau mai multe raporturi sintactice deosebite în propoziție, cu timpul forma se specializează în a exprima numai un singur raport, iar pentru exprimarea celorlalte se creiază noi forme sintactice.

II. Orice construcție sintactică, nouă sau veche, prin comparație cu celelalte, are o rezonanță stilistică.

G. Asachi şi folclorul

de AL. BISTRIŢIANU

Condiţiile în care şi-a trăit copilăria l-au ţinut pe Asachi departe de creaţia populară. Rămas de timpuriu orfan de mamă, lipsit deci de ceea ce, de obicei, se transmite din cîntul şi mitul popular pe calea oralităţii materne, cu un tată învăţat, care s-a călugărit după decesul soţiei sale şi care, în marea lui admiraţie pentru cultura clasică, s-a mutat la Lwow, pentru o şcolarizare cît mai serioasă a copiilor săi, — Gh. Asachi a rupt legăturile şi cu ţara şi cu oamenii din ţinuturile Herţei, ca să trăiască în atmosfera cărturărească a oraşului galiţian. Avea numai 16 ani cînd şi-a luat, la Lwow, doctoratul în filosofie, ca peste un an să capete şi diploma de inginer şi arhitect — studii care i-au dat prilejul să înveţe limbile polonă, latină şi germană. Trecut la Viena (1805), studiază matematica şi pictura, iar la Roma (1809) se iniţiază în arheologie, învaţă limba italiană şi face literatură.

Pentru un om cu atît de variate preocupări, deşi accentul studiilor sale universitare cădea pe ştiinţele pozitive, era firesc să ajungă a cunoaşte, pe cale cărturărească, şi ceva din aspectele folclorului.

Animat de lupta Şcoalei Ardelene, ale cărei idei îi dădeau impulsul unui contact cît mai direct şi mai intens cu latinitatea istorică şi culturală a Romei, citeşte cu asiduitate cărţile din biblioteca Vaticanului, urmărind problemele legate de istoria patriei sale. In această acţiune de avidă cercetare, descoperă, în 1810, traducerea engleză a *Istoriei Imperiului Otoman* de *Dimitrie Cantemir*. Este primul moment important din evoluţia lui Asachi în privinţa apropierii sale de folclor. Lucrarea lui Cantemir i-a oferit o serie de tradiţii orale, dintre care l-a reţinut în deosebi aceea referitoare la Cetatea Neamţului şi la mama lui Ştefan cel Mare. Aceasta, fiindcă se reîntîlnea, în paginile lui Cantemir, cu o legendă pe care o aflase cu cinci ani în urmă din gura unui „sahastru", cînd vizitase ruinele cetăţii împreună cu tatăl său. Mult mai tîrziu, în 1845, Asachi va nara, cu pana bine muiată în culoarea romantismului, faptele primei sale experienţe folclorice:

„In luna lui august anul 1805, doi călători: un cuvios părinte şi un june ca de 16 ani, cu cîţiva arnăuţi şi seteni se vedeau cu mare luare-aminte cercetînd ruinele cetăţii Neamţu. O asemene, pe atunce, nepilduită îndeletnicire, opri în şes pe călători şi alţi pelegrini trecători, cîţi îi erau încredinţaţi că cercătorii au dat peste o comoară. Nici se înşela în părerea lor, călătorii disgropa din uitate acest monument, comoara faptelor strălucite a[le] vechilor moldoveni, căci părintele făcea descrierea ruinelor, iar fiul desina veduta acelor relicvii, pe atunce mult mai măreţe, decît sînt

astăzi. În acest răstimii, tras de auzirea vorbelor, un sahastru, peste 80 ani, venind din pădure pe o carare părăsită, întră prin porţită în cetate, şi făcîndu-şi cruce, ca cum ar fi acolo de casă, şăzu sub bolta încă întreagă a Paraclisului. Vederea icoanei credincioase a lăcaşului, în care bătrînul lăcuise aproape de giumătate vechiu, îi sănină faţa cea posomorîtă şi peste puţin el se făcu pentru călători o hronică vie asupra soartei Cetăţii. La încheierea îndelungatelor sale istorisiri, care înavuţiră portofoliul călătorilor, bătrînul se adresă către junele ce-l vede precît înfocat în cercetare, pe atîta luător aminte la istorisirea sa, şi, desfăcînd de la o cruciuliţă de aramă ce purta la piept un bănuţ de argint, îi zise: Blem[1]), fătul meu! Iată Domnul acestei cetăţi, Ştefan Vodă se pomeneşte astăzi numai prin beserici, dar dacă acest bănuţu ce l-am găsit aici şi petrele ce ni încungiură ar avea limbă s-ar umplea lumea de istorisiri minunate precum au fost faptele acestui Domn. Poartă-l, fătul meu, precum îl purtai eu, îndelungat şi ferice, adu-ţi aminte pururе de locul şi de zioa de astăzi!" Junele primi cu recunoştinţă bănuţul şi-l păstră ca un talisman patriotic. Mai înainte de apusul soarelui, călătorii agiunseră la monastire, unde părintele duse pe fiul său spre a lua în acel lăcaş sfinţit binecuvîntarea religiei, avînd junele pentru încheierea învăţăturilor sale, a doua oară a călători la o universitate depărtată.

Aflîndu-se mai în urmă la Roma, poate cel întîi ce vizita uricul patrioţilor săi, junele romîn, invitat de bănuţul lui Ştefan Vv. se îndeletnicea cu cercetarea documentelor istorice a Moldovei — şi la anul 1810 află în faimoasa bibliotecă a Vaticanului manuscrisul istoriei imperiei Otomane de Cantemir, traduse în limba engleză şi în ea epizodul lui Ştefan Vv. înaintea cetăţii Neamţu, care istorisire copiind-o o şi împărtăşim cetitorilor cu traducerea sa.

Astă întîmplare măreaţă şi unică în istorie, adevărată cu oarecare variante; romînul june, carele se îndeletnicea cu zugrăvia, îmbinînd-o cu suvenirul de la Cetatea Neamţul, îş[i] propuse a o reproduce chiar în Roma în un tablo spre a împrospăta în aducere aminte a compatrioţilor"[2]).

În lumina ideologiei burgheziei în ascensiune, al cărei reprezentant era „junele" Asachi, ideologie care milita pentru realizarea statelor independente, întîmplarea învăluită în legendă, de la porţile Cetăţii Neamţului, căpăta strălucirea unui măreţ exemplu, de natură să propulseze forţa naţională a Principatelor romîneşti, subjugate. De aceea Asachi — poate şi sub influenţa lui *Parini,* care, între anii 1760—1780, promovase ideea unei literaturi cu scop educativ — se hotărăşte să iniţieze realizarea unor „cadre", în genul pînzelor istorice ale lui David, în care să se dea imaginea vizuală a sublimului moment de la porţile Cetăţii Neamţului.

„Scena schiţată sau numai dictată de Asachi este încredinţată spre executare lui *Felice Giani* (1760—1830), un cunoscut decorator italian, care a lucrat o parte din panourile Tuilleriilor şi la Palazzo Reale din Venezia. Asachi îl întîlnise la palatul Quirinal. Opera a fost realizată în 1812,

[1]) Să mergem, haidem.
[2]) [Asachi:] *Bănuţul lui Ştefan Vv.*, în *Albina romînească.* XVII (1845), nr. 100, p. 397—399.

în două pînze de mărime deosebită: una mică, cealaltă în mărime naturală... Prima pînză rămîne lui Asachi. El o aduce la Iași și în 1833 o încredințează lui *I. Müller* spre a fi litografiată."[1])

„De la Müller ne-au rămas mai ales litografii. Se cunosc cele pe care le executase oarecum în colaborare cu Asachi, după „enveții" ale acestuia. Așa, de pildă, „Mama lui Ștefan cel Mare împiedică pe fiul său de a intra în Cetatea Neamț", și „Ștefan cel Mare rostîndu-și testamentul său politic". Prima, apărută în 1833... fusese inspirată lui Asachi, la Roma, în 1812, de lectura unui pasaj din Istoria Imperiului Otoman a lui Dem. Cantemir..."[2]).

Odată cu apariția litografiei ce reprezenta pe Ștefan cel Mare în fața Cetății Neamțului, Asachi tipărește broșura bilingvă (în romînește și franțuzește): *Descrierea cadrului întîi din istoria Moldovei,* Iași 1833, în care dă explicații privitoare la „cadru", prelucrînd legenda povestită de Cantemir și subliniind morala faptului: „Aceste sentimente au fost în acea epohă atît de obștești moldovenilor, încît și femeile era[u] de asemenea însuflețite, precum se vede din fapta doamnei Elene, muma lui Ștefan Vodă".

„Cadrele" lui Asachi au avut o largă răspîndire, mai cu seamă în școli, popularizînd tradiția orală înregistrată de Cantemir. Asachi trimite cele două cadre și lui Kiseleff, care, plăcut impresionat de acest material didactic, atît de indicat educației patriotice a elevilor romîni, dispunea ca: „din paragraful cheltuielilor extraordinare, să cumpere una sută exemplare ale acestor cadre, din care 25 să se dee la a me cancelerie, iar rămășița să se împartă pe la școale și așăzămînturi publice; profesorii vor fi îndatorați a da în a lor paradosire, drept temă, descrierile lămuritoare făptuirilor acelor cadre; prin aceasta ei vor afla mijloace de a întipări întru memorie (cugetul) elevilor una din cele mai strălucite epohe a istorii patriei lor"[3]).

Amintirile lui *Th. Codrescu* arată în ce măsură reușise Asachi să popularizeze, între elevi, aceste litografii și evenimentele pe care ele le ilustrau:

„La 1834, fiind eu școlar la școala publică din Galați sub profesorul Toma Giușcă, seminarist din Socola, am văzut pe refer. Gh. Asaki, care venise în Galați împreună cu Lupul Balș, ministrul justiției, și cu Toderașcu Balș, șeful miliției, ca să primească pe domnitorul M. Sturza, ce se întoarcea de la Constantinopole, unde se dusese spre a primi învestitura. Referendarul Asaki a dat ordin să se facă la 120 școlari cămeși și pantaloni de hasa, încinși cu o cordea albastră, după modelul arcașilor din tabloul lui Ștefan cel Mare dinaintea Cetății Neamțului"[4]).

La plecarea lui Kiseleff, în 1834, Asachi are sarcina de a organiza o serbare, la „Teatrul Varietăților", în cinstea celui care părăsea Moldova.

---

[1]) Vezi Laetiția Cartojan: Legenda „Mama lui Ștefan cel Mare", în *Cercetări literare*, V, 1943, p. 73.

[2]) Gh. Oprescu: Pictura romînească în secolul al XIX-lea, București, 1943. p. 39.

[3]) In *Albina Romînească,* 1834, nr. 30, p. 122; cf. și *V. A. Urechia:* Istoria școalelor, p. 215-apud *Lactitia Cartojan,* op. cit., p. 76. I, p. 277; *E. Lovinescu:* Gh. Asachi. Viața și opera sa, ed. definitivă, Buc., 1927.

[4]) *Th. Codrescu:* Amintiri despre Gh. Asachi, în Arhiva Societății științifice și literare din Iași, II (1890), nr. 6, p. 339—340.

S-a reprezentat atunci sceneta lui Asachi *Serbarea păstorilor moldoveni* care „în cîntice şi danţuri înfăţoşa slava oştenească a vechilor moldoveni, nenorocirile de care această ţară adesă ori s-au certat, facerile de bine a[le] noului aşăzămînt şi mulţumirea lăcuitorilor către bunul a[l] lor ocîrmuitor. Piesa (alcătuirea) au cîştigat o deplină mulţămire, mai ales, prin a[le] sale nemerite aluzii (înţălesuri) foarte bine simţite de o îmbulzire nespusă de privitori"[1]).

În cuprinsul scenetei îşi găseşte locul şi textul cîntat în care este evocată întîlnirea dintre mamă şi fiu, la Cetatea Neamţului. Versurile sînt în limba franceză. Aceasta, împreună cu muzica, au fost imprimite sub titlul: *Ballade tirée de la fête pastorale représenté au Théâtre des varietés a Iassy le 10 avril 1834, Litographie de l'Abeille*"[2]).

Textul francez al baladei cîntate la serbarea din 1834 reapare, însoţit de traducerea în romîneşte, în *Spicuitorul moldo-romîn*[3]): „Etienne devant le château de Niamtzo, ballade moldave" — „Ştefan înaintea cetăţii Neamţu. Cîntare" — cu indicaţia: „Această baladă se cîntă pe muzica *naţională* după notele adăugite la capetul cărţii"[4]).

Din versiunea romînească, republicată apoi în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*[5]) şi în „Culegerea de poezii" a lui Asachi, începînd cu ediţia a II-a (Iaşi, 1854), citäm primele două strofe:

In cetatea părăsită, care de pe munte
Către nouri încă-nalţă o căruntă frunte,
A domnit odinioară Elena viteză,
Ce în cuget şi la fapte erou sămănează.
Pe-atunce se lupta păstorul moldovean
Şi ţara-şi apăra ca un viteaz oştean!

Ea avea un fiu puternic: Ştefan i-a fost nume.
Prin acest nume strălucise patria noastră-n lume.
Patruzeci de biruinţe laude-i adunase
Dar, o zi, lăsîndu-l soarta, el învins rămase.
Pe-atuncea se lupta păstorul moldovean
Şi ţara-şi apăra ca un viteaz oştean[6]).

Compunerea versificată a lui Gh. Asachi, dacă nu are merite artistice, a fost în schimb o anexă preţioasă a „cadrelor", determinînd alături de acestea popularizarea legendei. Mai tîrziu, poezia lui Bolintineanu, scrisă pe tema aceleiaşi legende, avea să întunece şi apoi să scoată din circulaţie balada stîngace şi lipsită de cursivitate a lui G. Asachi.

Descoperirea legendelor din „Istoria Imperiului Otoman" înviorase şi luminase un moment mai timpuriu din viaţa lui Asachi, cînd istorisirea „sahastrului" îl făcuse să trăiască primul fior, nebulos încă, al contactului cu arhiva oralităţii populare, care păstrează, în coaja metaforei şi a hiperbolei, amintirea faptelor grandioase ale trecutului. Acţiunile pe care le-a întreprins apoi — comanda făcută pictorului Giani, litografiile date în grija lui Müller, balada pe care a scris-o — arată că Asachi intuia

[1]) *Albina Romînească*, 1824, nr. 36, p. 139; cf. şi *Urechia*, op, cit., p. 259.
[2]) *O. Lugoşianu:* Boscărie. O serbare la Iaşi în 1834. Craiova, 1896, p. 42—43.
[3]) 1841 (vol. I), p. 118.
[4]) L. Cartojan, op. cit., p. 78.
[5]) 1842, nr. 49, p. 391—392.
[6]) Citatul s-a făcut după ediţia *Gh. Asachi:* Poezii, Vălenii-de-Munte, 1908 [cu o prefaţă de N. Iorga], p. 87.

încă de atunci ceva din valoarea de document istoric a folclorului. Nu era nimic nefiresc în aceasta. Condițiile economice și sociale ale vremii marcau un impuls mai puternic și mai accelerat al maselor populare în lupta lor pentru emancipare. În acest răstimp încep să se înveadereze preocupări din ce în ce mai atente, mai ales la cărturarii mișcării romantice germane, în legătură cu creația populară. Ecourile acestor preocupări, contribuțiile lui Herder, Grimm sau Brentano, au ajuns de sigur mai tîrziu la urechea lui Asachi; dar aceasta nu l-a împiedicat să intuiască semnificațiile culturale ale epocei, deși nu în măsura în care ar fi trebuit.

Un al doilea moment important, care ar fi putut determina o hotărîtă orientare a lui Asachi spre folclor și care, din păcate, a rodit prea tîrziu și prea puțin, îl constituie contactul direct cu *Vuk Karagici*, pe care Asachi l-a cunoscut la Viena.

În afară de perioada 1805—1809, cînd s-a îndeletnicit cu studiul matematicei și al picturii, Asachi avea să mai stea la Viena, pentru a doua oară, între 1822 și 1827, ca trimis al lui Ioniță Sturdza[1]. Karagici se stabilise la Viena încă din 1813, la sfîrșitul revoluției sîrbești.

Vuk Ștefanovici Karagici (1787—1864) e unul din cei mai însemnați folcloriști ai vremii. Autodidact, trăise din fragedă copilărie în mijlocul maselor populare sîrbești, între haiduci și cîntăreți. A făcut parte din sfatul unui haiduc cu mare faimă, *Velico Petrovici*, ale cărui isprăvi au găsit ecou și în baladele romînilor din Serbia[2]). La Viena, apreciat de slavistul Kopitar și sub influența acestuia, se pune în curent cu ideologia iluministico-romantică, vizitează Rusia, unde i se face o primire triumfală și unde cunoaște pe *Karamzin, Jukovski, Rumyancev*, stă cîtva timp în Germania, unde intră în legătură cu *Iacob Grimm, Ranke*, ș. a.; publică, la Leipzig, trei tomuri de folclor sîrbesc. Culegerile lui Karagici au avut ca urmare nu numai punerea în valoare a zăcămintelor folclorice ale țării sale, dar și o revoluționare a limbii literare sîrbești, care avea să se unifice prin adoptarea limbii populare, comună tuturor provinciilor.

Asachi a intrat în strînse legături de prietenie cu Vuk Karagici. („D. Vuk Ștefanovici, renumitul literator sîrb și al meu amic" — îl numește Asachi[3], care, ca și Karagici, se căsătorise cu o germană — fapt de natură să apropie pe cei doi). Între 1811 și 1813, Karagici trăise în nord-estul Serbiei, în mijlocul populației romînești, de la care culesese o serie de poezii populare. La Viena, folcloristul sîrb a înțeles să înmîneze lui Asachi aceste texte romînești, care, din păcate, după cum mărturisește acesta din urmă, au fost distruse de incendiul de la Iași din 1827.

Asachi nu găsește de cuviință să vorbească despre aceste întîmplări decît foarte tîrziu, peste mai bine de douăzeci de ani, în două articole, scrise și acestea la un interval destul de mare.

Intîiul articol, care e nesemnat, *„Literatura serbească"*[4], cuprinde cîteva idei deosebit de interesante. În primul rînd, e vorba de relațiile strînse dintre romîni și sîrbi, de-a lungul vremurilor:

[1]) „Agent diplomatic al Moldovei la curtea de Viena". (Vezi *Biografia* din volumul: *Nuvele istorice ale[Romîniei* de Gheorghe Asachi, ed. III, Iași 1867.

[2]) D. Caracostea: *Balada poporană romînă*, curs universitar litografiat, p. 71—75.

[3]) *Gazeta de Moldavia*, XXIV (1852), nr. 20, p. 77.

[4]) În *Albina Romînească*, XX (1848), nr. 6/18 ianuarie, p. 21—22.

„Serbia, vecina Romîniei, deşi cu neam deosebit împorporată, au fost pururea legată cu ambele principate şi împreună cu aceste s-au luptat pentru independenţa ei. Istoria deseori ne arată mari căpitani serbi comenduind pe romîni, şi oastea serbască condusă de romîni pe cîmpul faimei. Relaţiile politice în care astăzi se află prinţipatele şi menirea unei soarte comune, au mai închegat astă legătură, şi romînii privesc cu mîngîiere, ca la a lor proprie cauză toate cele ce se tîmplă în acea ţară pentru literatura naţională, ce are o înrîurire atît de mare în reformele mîntuitoare în care Serbia au purces".

În continuare, autorul vorbeşte despre Vuk Karagici, despre marea însemnătate a culegerilor lui şi, într-o notă, despre poeziile romîneşti înmînate lui Asachi:

„Între cîţiva literatori serbi, unul cel mai însemnat este *Vuk Ştefanovici Karagici*, născut în Herţogovin. El încă din junie au simţit povara de care se apăsa naţia sa sub giugul turcilor şi a[l] întunericului, cu inimă curată, dar plin de curaj, au purces în lume spre a căuta elemente vindecătoare unui asemene rău. De atunce patria mulţămitoare ilirică[1]) de la Marea Neagră pînă la ţermul Adriatic, de la Morea pînă la Dunăre, cu respect cuvintează numele acelui barbat, carele au ştiut să insufle în locuitorii acelor ţeri scînteia de lumini morale. El zise: „Voind a lumina pe oameni, se cuvine a li vorbi limba lor". De aceea au cercetat toate ţările slavone, au adunat, au orînduit cîntecele poporene[2]), au compus un lexicon serbesc. Şi datinele poporului — prin care s-au alunecat în mintea poporului acele învăţături care au izvodit din inima sa seau care au aplicat de la naţiile cele civilizate.

Din organul lui Vuk, Serbii s-au oglindit, au înţeles ce sînt, ce pot fi, ce răsuflă şi ce viitorime i aşteaptă. În un period scurt, s-au înfiinţat o nouă literatură serbească, proaspătă ca o plîntă a chedrului urieş..."

Din aceste rînduri, scrise pentru literatura sîrbească şi pentru contribuţia lui Vuk Karagici, se desprinde, pe de o parte, conceptul despre valoarea instructiv-educativă a folclorului: *„serbii s-au oglindit, au înţeles ce sînt, ce pot fi, ce răsuflă şi ce viitorime i aşteaptă"*; iar, pe de altă parte, ideea că folclorul este izvorul dătător de viaţă al literaturii unui popor: *„în un period scurt, s-au înfiinţat o nouă literatură serbească, proaspătă ca o plîntă a chedrului urieş"*.

Cel de-al doilea articol e prilejuit de apariţia primei ediţii a culegerilor lui Vasile Alecsandri[3]). Îl reproducem în întregime:

„Cînticele poporale a[le] romînilor ce de cîţiva ani, în deosebite foi răspîndite, s-au fost publicat, au ieşit acum la lumină în un tom adunate. Aceste cîntice răsunînd ca un eho a[l] timpurilor vechi, dau observatorului materie de a putea judeca despre viaţa şi drĕgerile poporale a [le] stră-

[1]) Iliricum se numea la romani şi de asemenea astăzi însemnează ţara înpoporată cu slavo-italieni (Nota lui G. Asachi).

[2]) „La acel prilej, D. Vuk adunasă în călătoriile sale o mulţime de cîntece naţionale romîne, care mi le dăduse spre adaogi colecţia cînticelor de mine adunate cu scop de a le publica, care însă toate au ars la Iaşi, în focul ce[l] cumplit din anul 1827". (Nota lui G. Asachi).

[3]) *G. Asachi:* Poezii poporale. Balade. Cîntice bătrîneşti adunate de D.V. Alecsandri. Partea I tipărită la Buciumul Romîn (In *Gazeta de Moldavia*, XXIV (1852, nr. 20, p. 77 — la rubrica „Albina Romînească").

moșilor, încît și în privirea poetică vor contribui la istoria literaturii, precum asemene colecții o au luminat și în alte limbi.

Încă la 1822, în epoha emigrației, călătorind prin provințiile de romîni locuite, eu am fost întraprins [sic] pentru asemene scop a aduna a[le] lor cîntice, iar la 1823, cînd petreceam la Viena, mult onorabilul D. Vuk Ștefanovici, renumitul literator sîrb și al meu amic, carile călătorise mulți ani prin provințiile sud-slavice spre adunarea cînticelor sîrbești, ce apoi la 1823 le au tipărit în trei tomuri la Lipsca cu cheltuiala Prințului Miloș, au fost adăugit colecția me, dăruindu-mi 30 coale manuscrise cîntice rominești [pe] care, cu ocazia călătoriilor sale, le au fost adunat în Transilvania, în Banat și în Țara Romînească, și între care se aflau compuneri foarte interesante. Dar colecția cu multe a[le] mele le au mistuit în Iași focul anului 1827; încît acele cîntări rămaseră iar numai în gura poporului, cu melodia patetică în fluierul păstorilor, iar adunarea lor în sarcina literaților mai ferice de a le asigura de urgia timpului și a evenimentelor. Drept aceea, atît în privirea poetică, cît și a respectului ce D. Alecsandri au vederat pentru compunerile vechi, i sîntem datori cu recunoștință, și dorim ca pre lîngă a[le] sale îndeletniciri literare, să deplinească și aceasta început, căci repetăm cu Ovidie: „Et pius est patriae referre labor. „Cuviosă osteneală este a reproduce faptele Patriei".

Și de data aceasta Asachi subliniază importanța folclorului, într-o formulă care e și mai apropiată de aceea a curentului romantic: valoarea de *document istoric* a creației populare e tradusă în acel *„eho al timpurilor vechi"*. De asemenea, reeditează mai pe larg informațiile despre Vuk Karagici, precizînd că cele „30 coale manuscrise", pe care i le dăruise culegătorul sîrb, augmentau o proprie colecție — texte a căror urmă s-ar fi pierdut în incendiul din 1827.

Sînt vrednice de crezare aceste declarații ale lui Asachi? Nu cumva în ele se ascunde o explicație inventată a îndrumătorului cultural, care, în ceea ce privește folclorul, nu intuise suficient spiritul vremii și care, ca și în celelalte probleme politice și culturale ale epocii, fusese depășit de o generație mai tînără și mai dinamică? Credem că afirmațiile lui Asachi sînt adevărate, că ele trebuie luate ca atare. Vuk Karagici trăia în vremea în care au fost scrise cele două articole și, oricît am fi dispuși de a-l vedea pe Asachi făcînd concesii amorului său propriu, nu ni-l putem închipui croindu-și, de bună voie, o situație echivocă față de folcloristul sîrb. De altfel, în amîndouă articolele, poziția lui Asachi față de producțiile populare denotă o convertire fără reticențe, care însă n-a ajuns să se manifeste integral la timpul oportun, din cauza unui accident. Regretul aceluia care n-a fost mai norocos pentru a-și spune cuvîntul cu un ceas mai devreme e puternic și „sarcina literaților mai ferice", care să asigure producțiile populare „de urgia timpului și a evenimentelor", e privită cu toată simpatia.

Ceea ce i se poate imputa lui Asachi este că, după incendiul de la Iași, care i-a distrus manuscrisele, a lăsat să treacă douăzeci de ani pînă să comunice o preocupare și o intenție care, chiar dacă se reduceau numai la atît, puteau fi un îndreptar în mișcarea noastră culturală din preajma anului 1830, anticipînd cu zece ani impulsul dat de M. Kogălniceanu în paginile „Daciei literare". Nu trebuie să se uite, în același timp, că activi-

tatea lui Asachi, în multiplele ei forme, a răspuns cu succes în celelalte domenii: școală, presă, teatru — lucru care explică, în bună măsură, părăsirea unora dintre problemele culturale a căror rezolvare fusese inițial intenționată.

*

Apropiindu-ne mai mult de opera literară a lui G. Asachi, vom constata că elementele folclorice devin mai frecvente în scrierile sale începînd cu anul 1840, atunci cînd steaua lui de îndrumător cultural pălea în lumina puternică a „Daciei literare" și cînd, probabil, sub influența acesteia, Asachi se îndreaptă pe un drum pe care-l cunoscuse cîndva mai bine ca oricare altul, dar pe care-l ocolise.

În 1840, face vîlvă balada-legendă a lui Asachi *„Dochia și Traian"* apărută în broșură, cu textul în limba franceză și în limba română[1]. Autorul își însoțește compunerea cu următoarea explicație:

„Pionul [Ceahlăul] este încă mai faimos pentru romîni în privirea istorică și în zicerile poporene. Aceste păstrează tradiția că în vizuinile muntelui s-ar fi mistuit odineoară Doamna Dachia, fiica lui Decebal, cînd după subgiugarea patriei sale și moartea părintelui ei, spre a scăpa de prigonirea romanilor, ar fi petrecut aice în forma unei păstorițe și pășunînd o turmă de oi. Dupre aceste ziceri, Dachia urmărită fiind de Traian, carile se aprinsese de amor, cu toată turma s-au prefăcut în stîncă în minutul cînd avea să se răpească de acest biruitor. În epoha lui Cantemir încă se vedea o asemine figură, dar timpul dărăpănătoriu ni-au păstrat numai oarecare rămășițe și o istorisire fabuloasă.

În timpurile mai nouă, numele *Dachiei* s-au schimbat în *Dochia* care este a unei sfinte a bisericii, a căria zi se serbează la începutul lui mart, ce este și începutul de primăvară, cînd soarele intră în semnul berbeciului. Aceste împregiurări însușesc Dochiei și turmei sale o înrîurire asupra celor întîi zile a[le] timpului, care aicé se numesc zilele Dochiei.

Noi împărtășim un cîntic (baladă) național păstrător tradiției de mai sus".

Balada[2]) lui Asachi „se razimă — notează O. Densusianu[3]) — pe o legendă localizată la Ceahlău și pe care o cunoștea și Cantemir — legendă despre o babă care e împietrită în munți cu oile ei, temă de folclor cunoscută și aiurea la noi, cum și la alte popoare. La această legendă Asachi a adăugit combinații artificiale ale lui, introducînd pe Traian și prezentînd pe Dochia ca pe fata lui Decebal (la aceasta l-a dus apropierea între Dochia și Dachia, Dacia)".

„În *Balade* și în *Legende* — observă Acad. *G. Călinescu* — Asachi s-a străduit să înjghebe o mitologie literară romînă pe tradiția populară.

[1]) *Doquie et Trojan,* lègende populaire des romounis, suivie d'un itinéraire au mont Pion. — *Dochia și Traian,* dupre zicerile populare a[le] romînilor, cu itinerariul muntelui Pionul — de Aga G. Asaky, mădular a[l] mai multor Academii. Eșii, 1840.

[2]) În edițiile de „Poezii", poezia apare cu titlul: *Dochia și Traian sub muntele Pion din Moldova.*

[3]) *O. Densusianu:* Literatura romînă modernă, I. ed. III, 1929, p. 192.

Asta va fi și preocuparea lui Alecsandri. Însă viziunea lui Asachi e, intențional, mai grandioasă și în termeni clasici. El urmărește să determine punctele mitice din teritoriul moldav și să facă lista divinităților, spre a putea transporta în Dacia sistemul mitologic elin. Munte sacru e declarat Ceahlăul sub numele de Pion. Acolo se află simulacrul Dochiei."[1])

În „Descrierea Moldovei", D. Cantemir înregistrase legenda în forma următoare:

„Din vîrful lui [al Ceahlăului], care se ridică mult în forma unui turn, se aruncă un pîrîu foarte limpede și cu mare zgomot trecînd peste stînci, se varsă în Taslău. În mijlocul lui se vede o foarte veche stană de piatră înaltă de cinci coți, care înfățișează o babă înconjurată de 20 de oi, din care curge necontenit un izvor de apă."[2])

După cum se vede, Cantemir vorbește despre o babă oarecare, fără să-i dea numele. Tradiția populară, cu timpul, a legat faptul de ziua sfintei Dochii, care cade, în calendarul ortodox, la 1 martie — început de lună atît de nestatornic în privința timpului. Motivul folcloric vorbește de o babă care, urcînd muntele, s-a împietrit de gerul care a surprins-o, după ce-și lepădase cojoacele. Prelucrarea motivului popular, la Asachi, are și o cauzalitate de natură subiectivă: el se născuse la 1 martie. Căci iată ce ne spune primul alineat din „Biografia autorului", aflată în fruntea ediției a III-a a volumului său de nuvele istorice[3]) — biografie dacă nu scrisă chiar de Asachi, în orice caz informată de el:

„Gheorghe Asachi este născut la Herța, tîrgușor în Moldova de sus, la anul 1788 martie 1, ziua sfintei Dochii, *humonim* cu Dachia sau Dacia, pre care el a ilustrat-o prin balada *Dochia și Traian*"[4]).

Pentru a înjgheba „o mitologie literară romînă pe tradiția populară", Ceahlăul „e declarat munte sacru sub numele de Pion" (G. Călinescu). În adevăr, Ceahlăul, sub acest nume, apare de nenumărate ori în opera lui literară.

Pentru poet și pentru patriot, „Pionul" e un rezervoriu nesecat de inspirație, un permanent *memento* al trecutului:

„Cînd Pionul îmi ascunde a luceafărului rază,
Și-umbra nopții se răspînde peste-a cerului tărie,
Chiar ca stele nemurinde l-al meu cuget scînteiază
Ale epocei trecute de mii fapt' icoana vie,
Și-n memorie-mi invită melancolic dulce cînt
Despre-ai patriei mari oameni ce zac astăzi în mormînt".

(Imnul de seară)

„Încît peste Pion vulturi vor să zboare,
Încît al nostru plaiu umbr-ar avea, răcoare,
Și Dunărea încît la Mare duce spume
Acelor scutitori ce-n [a] inimii mărire
Revarsă-asupră-mi a păcii fericire!"

(Din piatra teiului)

[1]) *G. Călinescu:* Istoria literaturii romîne, 1941, p. 101.
[2]) *Descrierea Moldovei* (traducerea G. Adamescu), București, Cartea Românească, p. 58.
[3]) *Nuvele istorice a Romîniei*, Iași, 1867.
[4]) *G. Asachi*, op. cit., p. III.

Revenind la balada „Dochia și Traian", care a făcut obiectul acestor incursiuni în materiale conexe, trebuie să mai facem observația că Asachi, prelucrînd motivul, a simțit nevoia să dea compunerii sale cadența trohaică a versului popular de șapte și opt silabe, aducînd numai modificări de rimă: în locul rimei împerechiate, folosește rima încrucișată:

„Intre piatra detunată
Ș-al săhastrului picior,
Vezi o stîncă ce-au fost fată
De un mare domnitor".

„Odată descoperit locul sacru, poetul îndreaptă spre el miturile minore. *Turnul lui But pe muntele Pion* „imitație" e o foarte largă interpretare în sens romînesc a bürgerianei *Lenore*. Butul, logodnicul Anei, nu se mai întoarce din războiu și, în preajma altei nunți, Ana cere sfatul unei bătrîne care o învață cum să aducă pe dispărut..."[1]

Narația are mult din factura baladelor populare, cu toleranța unor stridențe, obișnuite la Asachi, cum e, în cazul citatului următor, prezența cuvîntului „amor":

„Intre toată romînime
Mai frumos și mai milian,
Mai puternic n-a fost nime
Decît Butul moldovean,
Că oștean și vînător
Fericit fu și-n amor[2]

Sosirea strigoiului și fuga acestuia cu iubita care-l chemase prin vrăji se apropie de momentele corespunzătoare din *Lenore*. Toată întîmplarea însă explică apariția turnului lui But:

„Dimineața, cînd să vie
Sfîntul popa la palat,
Să serbeze cununie,
A pierit doamna din pat:
Pe Pion turnul lui But
De atuncea s-a văzut!"[3]

Mai tîrziu, în 1863, Asachi publică în broșură prelucrarea dramatică a acestei balade[4]. Dacă balada fusese prezentată drept „imitație", prelucrarea dramatică are recomandarea unei alcătuiri „dupre tradiții poporane". De data aceasta, autorul, prin „nota" introductivă, încearcă să convingă cititorul de autenticitatea folclorică a motivului — prilej de a îngloba, în aceeași argumentație, și legenda Dochiei:

„Configurația extraordinară a stîncelor muntelui Pion [tot Pion!] în Moldova, din învechime a deșteptat în imaginația locuitorilor misterioase idei. Așa la picioarele muntelui, între ruine stîncoase segetate de fulgere, una din acele pietre reprezenta pe zina Dochia, iar pe culmea muntelui, o stîncă de formă cilindrică poartă numele de Turnul lui Butu și carele din cauza mărimii sale de departe se vede chiar și din Iași. Înălțimea Pionului, dupre măsurarea făcută trigonometricește de G. Asaky, s-a calculat

[1]) G. Călinescu: *Istoria literaturii romîne* 1941, p. 101.
[2]) *Poezii*, ed. cit., p. 176.
[3]) Ibid., p. 183.
[4]) *Turnul Butului*. Dramă originală în 3 acte dupre tradiții poporane, Iași, 1863.

la 7200 palme domnești, peste cumpăna Mării Negre. Ambe aceste pietre au a[le] lor legende, care a[u] motivat sugetul baladelor Dochia și Traian și Turnul Butului, compuse de G. Asaky, cu adoptarea unui cînt național"[1]).

În „dramă", acțiunea se desfășoară aproape la fel ca în baladă: *Anna*, fiica lui Alexandru, domnul Moldovei, tînjește în așteptarea logodnicului, viteazul Butu, plecat cu oaste moldoveană într-o expediție pe țărmurile Balticei, ca să ajute pe regele Poloniei, socrul lui Alexandru. În răstimp, Anna e petită de mai mulți: *Danu*, cavaler romîn, *Mailat*, cavaler maghiar, *Coribut*, cavaler polon, *Valter*, cavaler german. În disputa dintre petitori, Coribut pare să fie acela asupra căruia vor cădea sorții. Natura însă e în mare fierbere: tunete și trăznete, cerul se întunecă. Vestea despre moartea lui Butu, la atacul cetății Merienburg, ajunge la Anna, care e disperată. *Marina*, doica ei, o duce la *Macrina*, o „fermecătoare". Aceasta, prin vrăji, i-l aduce pe Butu, care, îmbrăcat în zale, palid ca marmora, o ia în brațe, încalecă pe cal și aleargă nebunește în noapte, spre muntele Pion.

Inițierea Annei în puterile supranaturale ale magiei o întreprinde Marina în termeni care nici pe departe nu pot fi atribuiți unei doici și încă din veacul al XV-lea:

„În fundul cătunului șede o femeie de care poporul se ferește, dar eu o aprețuesc ca pe una ce este inițiată în misteriile naturii și pot zice că prin a[l] ei farmec operează minuni! Pe amurg, cînd pentru dînsa începe ziua lucrului, să mergem împreună, să-i spui toată pătimirea ta și să o congiuri, prin rugăminte și daruri, ca să aplice a[le] ei puteri supranaturale pentru a ta mîntuire, din disperată ce ești, te vei simți deodată liniștită și ferice, prin plinirea dorințelor tale"[2]).

Construcția hibridă a personajului și a limbajului e evidentă.

Interiorul în care se pun la cale vrăjile, alchimia din căldarea care clocotește pe foc, vrăjitoarea — constituiesc un ansamblu care e propriu mentalității folclorice, deși se vorbește de „zborul liliecilor *nopturni*":

„Scena III (Reprezentează grota Fărmăcătoarei, la mijloc o caldare pusă pe ferestei, sub care arde focul! Fărmăcătoarea tot ațiță focul).

Macrina: Tot singură petrec în grota mea, care numai nopțile este turburată de zborul liliecilor nopturni și cîntul bufnei posomorite.

Făr-astîmpăr zi și noapte
Ardă focul, apa fiarbă,
Pîn-șopîrle fie coapte
Piatra să se schimbe-n iarbă"[3]).

Se desfășură apoi ritualul magic, a cărei imagine ar fi veridic folclorică dacă n-ar interveni termeni ca: „Tartar", „zeul", „înamorată":

„(Cu o vargă magică [Macrina] făcea asupra căldării semne misterioase. Se aude în depărtare sunet de tunete):

Cînd în cer nu-i stea nici lună,
Și cînd tunetul răsună,
Atunci dracii se adună
Și trag hora împreună"[4]).

[1]) Op. cit., p. 4 (nenumerotată).
[2]) Ibid., p. 18.
[3]) Ibid., p. 19.
[4]) Ibid., p. 20.

În finalul ritualului, vrăjitoarea scoate un ram verde din căldare, îl dă Annei, iar aceasta și-l pune la cingătoare.

Balada și-o intitulează Asachi „imitație", iar piesa de teatru, „dramă originală dupre tradiții poporane". Că, atunci cînd a conceput balada, a pornit de la „Lenore" sau de la alt model din aceeași familie[1]), nu încape îndoială; dovadă și atributul de „imitație" pe care l-a dat compunerii sale. Adaptarea s-a făcut ușor cu ajutorul unor elemente locale, atribuite de poet tradiției orale. Cu timpul, Asachi probabil că a cunoscut și creații folclorice romînești, brodate pe același motiv, al strigoiului dorit și chemat — motiv care nu lipsește nici în folclorul nostru[2]). De aci, prelucrarea baladei în „dramă originală dupre tradiții poporane". În baladă, strania „fugă pe cal" are o mare dezvoltare, asemănătoare aceleia din Bürger; compoziția dramei cerea în mod firesc reducerea acestui moment și posibilitatea scenică de a da extindere altui moment: ritualul magic al chemării strigoiului — element care lipsește în balada lui Bürger și care își trage seva din „farmecele" și „descîntecele" populare romînești.

De la ciudatele profiluri antropomorfice ale stîncilor de pe Ceahlău, epica în versuri a lui Asachi se îndreaptă spre descifrarea mitică a tainelor din străfundurile de lacuri („Jijia" și „Sirena lacului").

Recomandată drept „imitație după zicerea poporană", balada „Jijia", înstrunată în versul popular de 7 și 8 silabe trohaice, aduce descripția unui „lac ca marea-ntins", aflat între Prut și Siret. Adîncul lui ascunde mistere:

„Uneori din apei miez
Sună larmă de cetate,
Și privind din apă, vezi
Cum la ochi și-auz răzbate
Printre fum și prin scîntei,
Tristă voace de femei".

Cînd moșia pe care se afla lacul a ajuns să fie stăpînită de boierul *Conde*, acesta, îndrăzneț, s-a hotărît să descopere taina rugilor suspinate de undele apei: oamenii lui au construit luntre nenumărate, au țesut plase „din o sută mii rețele", pe care, porniți în larg, le-au aruncat în adîncul lacului. Rezultatul acestei grandioase acțiuni pescărești a fost:

„Că din plasă a ieșit
O frumoasă junǎ zînă,
Cu păr negru umezit,
Fața-i sarbădă, senină".

[1]) În 1819, scriitorul polon *K. L. Szyrma* a publicat o imitație după *Lenore*, precum și o versiune populară polonă; în 1832, *A. Odejnic* localizează balada lui Bürger; în același an, *Adam Mickiewicz* publică balada sa cu același motiv (la *Mickiewicz*, de altfel, motivul strigoiului e foarte frecvent); scriitorul rus *Vasilie Jukovski* publicase, încă din 1808, balada *Ludmila*, urmată de *Svetlana*, cu temă înrudită. (Cf. *D. Caracostea: Lenore. O problemă de literatură comparată și folclor*, București, 1929).

[2]) Cf. basmul *Săraca mamă*, în *I. Pop-Reteganul: Povești ardelenești*, IV Brașov 1888, p. 61—69; povestea *Strigoii*, în *Elena D. O. Sevastos: Povești*, Iași, 1892, p. 59—61; basmul *Un vis*, în *George Cătană: Poveștile Banatului*, II, Gherla 1893, p. 3—7; balada *Voichița*, în *Gr. G. Tocilescu:* Materialuri Folcloristice, I, Buc. 1900, p. 133—141; balada *Dragu mamei Costandin*, în Al. Vasiliu: *Cîntece, urări și bocete de ale poporului, Buc.;* 1909, p. 18—20, basmul *Dragostea mortului*, în *I. E. Torouțiu: A fost odată*, Povești și cîntece poporale, Cluj, 1912, p. 13—19.

Zîna povestește apoi lui Conde „legenda lacului": Cîndva, în timpurile foarte vechi ale Moldovei, pe lacul acesta, un „stol de verguri" și-a durat o mînăstire, în care ele și-au închinat viața sihăstriei. S-a revărsat apoi potopul năvălirilor dinspre răsărit. Oamenii își părăseau așezările și căutau adăpost în munți. „Vergurile" nu-și puteau părăsi însă schitul de care erau legate prin jurămînt; de aceea au înălțat rugi, implorînd divinității mîntuirea de „defaimă";

Doamne! zis-am, de nu-i ura
Să ne mîntui prin minune,
De defaimă a scăpa, —
Fulgerul să ne detune,
Au, în viață, zi cuvînt
Să ne-nghită-acest pămînt!

Pămîntul s-a desfăcut, schitul s-a scufundat și „uda tărie" a lacului l-a acoperit. Năvălitorii, cu timpul, s-au spulberat în cele patru vînturi; rugile zînelor însă continuă să se ridice, din adîncurile lacului, „pentru-al patriei pămînt". După ce și-a terminat povestirea și înainte de a se reîntoarce în adîncurile undelor, zîna formulează, sentențios, conduita religios-patriotică pe care trebuie să și-o însușească descoperitorul tainei și urmașii săi:

„O tu! ce ai auzit
Cest uric plin de minune,
Fie-n cuget tipărit,
Și la tot nepotul spune:
„Pentru Patrie și Zeu
Să ofere traiul seu!"

„Jijia" are, evident, tangențe cu motive de circulație folclorică; termenul de „imitație după zicerea poporană" nu este afectat. Acad. *G. Călinescu* observă că e vorbă de o legendă pe care o va povesti și *Al. Odobescu* în „Cîteva ore la Snagov" „despre clopotele sunînd în fundul lacului, asemănătoare cu *Orașul în mare* al lui *Edgar Poe* și cu cetatea bretonă *Is.* cufundată în mare"[1]). Și Odobescu prezintă povestirea ca pe o înregistrare pe cale orală[2]).

În cea de-a doua legendă lacustră — *Sirena lacului* — se dezvoltă tema fetei din popor părăsită de iubitul ei, boier, care se însoară „cu o

[1]) *G. Călinescu*, op. cit., p. 101—102.

[2]) „Hei, măre, fătul meu! — îmi zicea pe drum călugărul care avea firește multă sămînță de vorbă; — vezi biserica asta de la mînăstirea noastră cît e de veche și dărîmată; apoi zic oamenii bătrîni c-au auzit de la moși-strămoși să fi fost, înainte vreme, pe același loc, altă biserică mai veche și mai frumoasă; și aceea, după vremi și din urgia dumnezeiască, s-a scufundat în baltă cu turlă cu totul, cum era. D-aceea, cînd bate uneori vîntul și clătește adînc apele, se aude sunet de clopote ieșind tocmai din fund; și s-o crezi asta, fătul meu, căci vezi, cînd a fost în vechime, a venit de s-a desprins din țîțîne ușor de la acea biserică cufundată, și a plutit de deasupra apei, pînă aci, la Turbați; și era p-atunci în sat aci schit de maici, care acum de multă vreme s-a risipit. Iar, dacă a auzit așa, cum că s-a ivit pe fața apei o ușă minunată, cu sfinți și cu slove săpată, și c-a sosit aicea la margine, s-a sculat maica stariță și a mers cu călugărițele de au ridicat-o de pe mal și au pus-o la intrarea bisericii" (Cîteva ore la Snagov).

mai nobilă soţie". Trista poveste de iubire e împărtăşită de Irina — fata părăsită — zînelor din lac:

„Pe al nostru domnişor
Am iubit cu duioşie
Trainic mi-a jurat amor,
Că m-a lua de soţie.
Dar credinţă 'a călcat
De soţ alta şi-a luat"

Desperată, Irina îşi caută alinarea aruncîndu-se în lac*), cu singurul regret că şi-a lăsat pruncul fără mamă. Chemată insistent de „un casnic" venit cu pruncul la marginea lacului, din volbura undelor răsare un peşte cu totul neobişnuit:

Dar cel peşte minunat
D-îndată a sa făptură
In femeie a schimbat,
Cu angelică figură:
De pe capul cel frumos
Se deştinde-un păr undos.

Irina-sirenă îşi alăptează pruncul — fapt care se repetă apoi de două ori pe zi, de cîte ori „casnicul" poate să se furişeze cu copilul pînă la „palatul zînelor". Toate se petrec aşa pînă într-o zi, cînd iubitul necredincios, plimbîndu-se cu soţia pe marginea lacului, îşi ia pedeapsa. „Casnicului", venit ca de obicei să alăpteze pruncul la sînul sirenei, i se deschide în faţă întregul tablou al dramei consumate într-un cadru de natură care a suferit transformări de cataclism:

„Dar la ochi-naintea sa
I s-arată o minune:
Unde apă-ntîi era,
De arin-amu-i genune,
Pînă-n fund lacul e sec,
Pe-unde lupi şi şerpii trec".

Pe fundul lacului secat zac veşmintele celor doi însurăţei, al căror chip poate fi recunoscut în formele unui „gros bolovan... ce vederea-nspăimîntă".

Strofa finală cuprinde, superstiţios şi didactic, verdictul necredinţei în dragoste, înscris de pravilele mitului:

„„Bolovanul fioros
Stă şi astăzi mărturie
C-un amant necredincios
N-o să intre ani o mie
In al morţilor liman, —
Ci s-o face bolovan!"

Elementul comun celor patru balade, asupra cărora s-a insistat mai sus, este motivul *metamorfozelor*, atît de frecvent în folclorul universal ca şi în cel romînesc. Dochia, patriotă şi castă, scapă prin pietrificare de urmărirea lui Traian, invadatorul şi cuceritorul ţării sale; eroi ai unei iubiri din-

*) In poemul lui Puşkin, *Rusalka*, cu subiectul inspirat din folclorul rus, fata morarului, sedusă de cneaz, se aruncă în apele Niprului.

colo de mormînt, Anna și logodnicul strigoi, But, se transformă în „turnul" de piatră de pe Ceahlău; fecioarele din schitul scufundat în lac devîn zîne; tînăra înșelată în dragoste, căutîndu-și moartea în apele lacului, se reîntrupează în sirenă, iar tînăra pereche de boieri, care și-a clădit fericirea pe ruinele morale ale fetei părăsite, ia chipul fioros al bolovanului milenar.[1])

Motivul strigoiului mai apare la Asachi în poema *Moșii (Sîmbăta Morților)*. Subiectul poemei se alimentează din credințele și superstițiile populare legate de ritul calendaristic al comemorării celor morți:

„Că, din datina cea veche, azi în toată Romînie
Cugetul cel cu evlavie, inima cu duioșie
Intre lacrimi și suspinuri pe ai lor morți vor aminti
Și, în sîmbăta cea tristă, ce-are mîni a răsări,
Cîte amintiri duioase, cîte așteptări pierdute,
Se deșteaptă și-ntristează-n aripatele minute"!

Departe de cătun, într-o casă părăsită locuiește un sihastru care, cu puteri magice, oficiază ritualul chemării celor morți:

„Pe un colnic al se suie și-n pădurea-ntunecată,
De trei ori în jur răsună toaca de paltin durată:
La chemarea cea fatală, chiar ca umbre-ncet răsar
Juni, bătrîni, femei și fete, cîte unul din tufar,
Și hardala cea deșartă fără preget iat-o plină,
Unde-un pin aprins răspînde îngînata sa lumină"...

Sihastrul-vrăjitor, ca un judecător apocaliptic, se adresează adunării de strigoi:

— „Voi ce-ați trăit după lege, ce-ați urmat o calea bună,
Pentru care-n cer v-așteaptă a fericirilor cunună,
Mîne tot romînul lacrimi și rugi vom-a prosfora,
Și pe mormintele voastre preotul se va ruga
Dar tu, ceat-afurisită, ce-ai păsit întru păcate,
Ce tîrziu scăpare cauți de pedepse-nfricoșate,
Din obeze ce te leagă, pe o clipă te desnod,
Ca spre pildă să se vadă patimile ce te rod".

La cuvintele magice ale „sihastrului", începe defilarea păcătoșilor:

„Deodată sun-un bocet, s-aud tropote cu fior,
Și chematții petrec iute ca fantasme-n foișor,
Întîi vine a'eistul, ce în dumnezeu nu crede,
Paricidul, sinucidul, scrîșnind după el purcede,
Vînzătorul patriei sale, urîtorul de lumină,
Cel ce pe orfan despoaie, ce prin vorbe învenină;
De o hliz-a răzășiei nesățiosul proprietar
Poartă-n brațe strămutate pietrele unui hotar
Ce-apărau îngust ogorul de-unde se nu'rea cea gloată
Al căreia străbunicul apărat-o țara toată;
Se tîra sub grea povara unui sac de aur plin,
Cămătarul ce se-ndoapă cu dinarul cel străin;
Cel ce din danie sfîntă, din pomană banii fură;
Ipocritul, egoistul ce de miser nu se-ndură;

[1]) Cf., spre exemplu, și basmul *Omul de piatră* din colecția lui *P. Ispirescu.*

De muieri pierdute ceata urmărea cu plîns amar,
Care calcă jurămîntul ce depus-a la altar, —
Purtînd fiecare-n sînu-i veninul de fapte rele,
Ce nu poate-usca suspinul, nici un rîu de plîns să-l spele.
Cel ce drepturi sfinte calcă, şi tot stolul defăimat;
Cîte unul, ca o umbră, trece răpede mînat,
Cînd de corbi şi bufne cîrduri, cu flămînd plisc şi cu ghiară,
Din ficaţii lor se-mbuibă, le beau lacrimile-amară.
Iar sihastru-atunci adauge: „Fiinţe de rău augur,
Urmăriţi fără-ncetare tot pămîntul împrejur
Pînă trîmbiţa vă chiamă pentru cruda voastră faptă
La pedeapsă fără margini ce în Tărtar vă aşteaptă".

Spectacolul acesta nu este un simplu joc al sihastrului cu puteri magice; el urmăreşte un scop educativ pentru cei vii, care asistă, înfricoşaţi, la defilarea morţilor:

Iar sătenii, în mustrare, ne ziceau: Ah! amar mie:
Ce pedepse pentru crime, ce pedepse vor să fie?"

Ceremonialul apocaliptic ia sfîrşit la cîntatul cocoşilor; sătenii, care au asistat la înfricoşatele scene, transpuse, pentru o noapte, de pe tărîmul celălalt, se îndreaptă cuvioşi, spre altare, spre a se ruga pentru sufletele celor morţi. Şi aci, un prilej pentru Asachi de a da o interesantă pagină etnografică privitoare la obiceiurile poporului practicate, în trecut, la Sîmbăta morţilor:

„Duioşia şi evlavia pe mormînt lumini aprinde,
Se depun în disc, în vase: lapte, pîne şi merinde,
Şi-n jur fiii şi părinţi, pe moşi amintînd cu dor,
În genunchi plîngînd, ascultă ruga preotului lor,
Care, cîntînd, aminteaza pe cei răposaţi anume,
Şi se roagă să li fie mîntuire-n altă lume...

Şi, ca de cele mai multe ori, Asachi îşi încheie şi această poemă cu o învăţătură: cultul pentru înaintaşi, pentru strămoşi:

„Cît romînul pe strămoşii cu respect va aminta,
În lumi ambe dumnezeul soarta-i bine-a cuvînta!"[1]

În poezia lui Asachi, alături de elemente proprii practicelor populare romîneşti, şi-au găsit locul şi elemente împrumutate din poemul lui Mickiewicz *„Strămoşii"* — operă inspirată de folclorul domeniului lituanian. Pe lîngă titlul „Moşii", care aminteşte titlul poemei lui Mickiewicz, paralelismul e evident în ceea ce priveşte scena de evocare a morţilor prin puterea magică a vrăjitorului. Strigoiul unui proprietar exploatator e sfîşiat, în poema lui Mickiewicz, de păsările de pradă, iar strigoii celor exploataţi îi fac rechizitoriul. Motivul apare şi la Alecsandri, în *Noaptea sfîntului Andrei,* în care sînt trecuţi în revistă strigoii asupritoriltr poporului şi jefuitorii ţării[2].

[1]) Poezii, ed. cit., pp. 215—220.
[2]) Cf. şi D. Caracostea: *Lenore,* p. 84—85.

Tema atît de veche și de răspîndită a porumbelului sălbatic care și-a pierdut perechea e cunoscută și lui Asachi, fie dintr-o versiune populară, fie din *„Amărîtă turturea"* a lui Ienăchiță Văcărescu. Asachi își intitulează prelucrarea: *Păsăruica stinghere:*

„Păsăreul care pierde
Pe duioasa lui soție
Zboar', o cată prin cîmpie
Și tot cîntă al său dor,

Se întoarnă în pădure
Obosit acum s-o cheme
Noapte, zi, d-asprimea geme
Unui ager vînător...

Versificația e populară, cu stîngăciile obișnuite ale lui Asachi și cu termeni care scad valoarea artistică, deși motivul e concentrat la trei catrene[1]).

Tot în cadența versului popular trohaic de șapte și opt silabe e scrisă și poezia *Cîntecul unei păstorițe romînce de la munte venită întîia dată în Iași,* în care se reflectă, idilic și idealizat, viața țăranului de la munte, proslăvită de poet:

„Pe la munte sărăcie,
Brad și pin avem la plai;
Noi bem apă din pîraie,
Turma caș ni dă și strai.
Acolo juna romîncă,
Cînd e timpul neguros,
Sap-ogorul pe o stîncă
Sunînd viersul ei duios:
Multe-odoare văd aice, —
Să mă-ntorn la munte vreu:
Cel ce vrea a fi ferice,
Vie-n munte pe la noi!
Pe la munte-i avuție,
Că umbrosul verde plai
E lăcaș de bucurie,
De plăcut și dulce trai.

Păstorița e inadaptabilă la mediul citadin și oricîte „odoare" ar avea la Iași, e dornică să se întoarcă la munte, unde, cu toată sărăcia, plaiul „e lăcaș de bucurie" și unde „păstorelul" „joacă-n hora cu romînca".

În aceeași haină a versificației folclorice, *Amorul arător* evocă, în alegorie, mitul clasic al lui Cupidon — prilej pentru noi de a face aci o apropiere cu „Primăvara Amorului" a lui Iancu Văcărescu — mit transpus în psihologia erotică a sufletului moldav. Alegoria lui Asachi îl prezintă pe „Amorul-Zeu" sub „nouă mască", îndeplinindu-și acțiunile prin aclimatizare la mediul cîmpenesc și agricol al Moldovei. De aceea își schimbă

[1]) „Ceva mai plat nu ne putem închipui, și acel „păsăreu" care i s-a părut, se vede, lui Asachi, o fericită inovație — ce ar fi dacă în poezia populară s-ar vorbi de un „turturoi" — e dovada lipsei desăvîrșite de simț artistic". O. Densusianu: *Literatura romînă modernă,* București, 1929, I, p. 101).

uneltele de vînător cu acelea ale plugarului: arcul şi cucura le înlocuieşte cu strămurarul şi taurii înjugaţi la plug:

„Astă toamn-Amorul-Zeu
Cercetînd imperiul său,
Trecu a Moldovei ţară,
Unde oamenii mult ară,
Dar nu seceră de-ajuns.
Acel sprinten călător,
Ce ne arde-adeseori,
De brumă atunci pătruns,
Căta uşa priincioasă,
In vreo inimă duioasă,
Ins-aleul el nicăire
N-a găsit adăpostire.

Căci precum pe la Vaslui
Ca-ntîi astăzi miere nu-i,
Ş-inimile-n astă ţară
S-au făcut o marfă rară:
C-Albina ici, şi Amorul
Umblă unde-o trage dorul,
Văzînd gras-acea ţărină,
Arcul, cucura depune,
Tauri doi la jug supune,
Strămurarul ia în mînă:
Pare-n post şi la cuvînt
Lucrător chiar de pămînt.
Că-n această nouă mască,
Cîntînd doina romînească,
Ai lui tauri asudau
Şi tot brazde răsturnau".

Transpunerea alegorică, pentru a se realiza, are nevoie de imagini care să amintească pe acelea ale „Plugușorului":

„După ce a semănat,
La Zeus rugi a înălţat
Să reverse-al lui favor
Pe tomnatecul ogor,
Ca productul delicat
De ger, secet-apărat,
Să se facă bun, frumos
Şi miez s-aibă sănătos".

Sfîrşitul poeziei anunţă, prevenitor, plecarea „plugarului", în cazul cînd munca sa va rămînea sterilă:

„Dacă, deci, din cel ogor
Ce a semănat Amor,
N-viitoarea primăvară
Inimi nu vor să răsară
Credincioase
Şi duioase,
Virtuos, nobil Amor
Care e nemuritor,
Neavînd unde locui,
Din Moldova va fugi!"[1])

[1]) Ed. cit., p. 131—132.

Cu prilejul desrobirii țiganilor, Asachi, sensibil la această reformă, compune lucrarea dramatică *„Țiganii. Idil cu cîntece,"*[2]) care se reprezintă în ziua de 24 ianuarie 1856 pe scena Teatrului Național din Iași. În prefață Asachi notează:

„Pentru a da ocazie la o publică manifestare a acelor nobile sentimente și a recunoștinței emancipaților, s-au improvizat idilul de față, dupre caracterul etnic a[l] țiganilor și dupre modelul comic ce ni-au lăsat între alte scrieri anticul Teocrit".

Cu toată imixtiunea unor termeni, ca *„amor"*, despre care Asachi își închipuia că pot circula cu atîta ușurință în limbajul personajelor sale, cupletele „idilului" împrumută factura versului popular:

Anghelina:

„Turturică mult frumoasă,
Nu de amor nu tremura,
Că pe inima-mi duioasă
Ai găsit scăparea ta,
Ah, și eu caut scăpare
În brațele lui Amor,
Dar oamenii ca niște fiare
Mă dispart de Cimbrișor".[3])

Și mai apropiat de stilul popular e cupletul:

Gevrilă:

„Mama dzice: măi Gevrilă,
N-alunga după copilă,
Că cu ochi negri, copile,
Vor negri a tale dzile,
Nu umbra după balane,
Că ș-acele-s tot vicliane.
În zădar deci cer o fată
Ce la mine-ar vra să cată!"[4])

*

Pentru a ajunge la o ilustrare cît mai largă a raporturilor pe care Asachi le-a avut cu folclorul, mai sînt necesare o serie de observații în legătură cu nuvelele sale istorice.

Dacă balada *Dochia și Traian* urmărea să evoce, prin mit, împrejurările în care s-a petrecut faptul „primului descălecat", nuvela *Dragoș*[5]) este reflexul „celui de al doilea descălecat", în evocarea căruia intervin nu numai

[2]) Tipografia Institutului Albinei, Iași, 1856.
[3]) Op. cit., p. 16.
[4]) Ibid., p. 14.
[5]) Titlul complet este: *Dragoș, restatornicitorul Domniei-Romînilor în Dacia Transalpină, numită după aceea Moldova, la anul 1352.* (Vezi G. Asachi: *Nuvele istorice a Romîniei*, ediția a III-a, Iași 1867, pp. 1—33).

documentele istorice, ci şi tradiţia orală şi imaginaţia scriitorului. Intervenţia legendei populare şi a imaginaţiei scriitorului e conştientă şi voluntară la Asachi, nefiind decît un procedeu îndătinat din cele mai vechi timpuri atunci cînd e vorba de a evoca şi a cînta faptele trecutului. *Introducerea istorică* a nuvelei amintite confirmă această concepţie:

„Toate naţiunile ca şi familiile ambiţionează a da începutului lor un uric strălucit şi minunat, învălit deseori în negura mitologiei sau a alegoriei. Nu numai popoarele Asiei, ce încă grecii şi romanii ni au dat asemene esemple. Dupre istorie: Tezeus, eroul Atinei, au întemeiat puterea patriei sale prin lupta cu un taur numit *Mino-Taur;* gemenii Romulus şi Remus, de la carii derează începutul şi numele Romei s-au alăptat de o lupoaie. De asemenea tradiţiunea şi manuscrisele noastre datează întemeierea statului moldo-romîn de la uciderea Bourului sălbatic de Dragoş-Vodă. Deci, precum istorienii moderni dau acelor două uricuri de mai sus o esplicare mai naturală, şi noi vom cerca a da evenimentului prin care Dragoş au restatornicit domnia romînilor în astă ţeară, o esplicare mai adevăro-asemblată. Neputîndu-se da crezare tradiţiunii că Dragoş au ieşit numai la vînătoare cu cîteva mii de juni din munţii Maramureşului pîn în miezul Moldovei, în depărtare de vr-o 100 mile! Pe acest temei, în formă de nuvelă, vom reproduce, după altă tradiţiune, acest eveniment important, de la care derează restatornicirea şi esistenţa statului moldo-romîn de o meză-mie de ani“[1]).

Budai-Deleanu era preocupat, urmînd exemplul anticilor şi al marilor epici ai renaşterii, să introducă în literatura noastră *„un gen nou de poezie“*. La rîndu-i, Asachi, după modelul popoarelor cu o veche şi mare istorie, „ambiţionează“ să dea fundării Moldovei un „uric strălucit şi minunat“, învăluindu-l în „negura mitologiei sau a alegoriei“. Legenda despre întemierea Moldovei i se pare nu destul de naturală şi de aceea caută s-o modifice *„după altă tradiţiune“*, dîndu-i „o esplicare mai adevăro-asemblată“. Această „altă tradiţiune“ nu este, desigur, ca şi în alte cazuri arătate, decît o contribuţie a fanteziei scriitorului, o prelucrare cultă a unui material folcloric.

Care era legenda pe care i-o putea oferi „tradiţiunea“? Aceea pe care o folosiseră Grigore Ureche şi D. Cantemir. Dragoş şi Maramureşenii săi pleacă la vînătoare peste munţi, întîlnesc bourul, îl ucid cu săgeţile, iar *Molda,* în urmărirea zimbrului, se îneacă în apa care îi va lua numele. În nuvela lui Asachi, legenda capătă ţesătura unor peripeţii în genul acelora din romanele cavalereşti: *Zimbrul* nu este altceva decît adversarul de arme al lui Dragoş, concurentul în iubire al lui Bogdan, fiul lui Dragoş, şi anume *Haraboe,* hanul tătarilor, cotropitorul Moldovei şi răpitorul *Brandei,* logodnica lui Bogdan şi fiica lui Susman, domnitorul romîno-bulgar din Misia. Pe Haraboe, „romînii, pentru sălbăticia lui asămblîndu-l cu astă fiară, l-au fost denumit *Bourul Tătar*“. Salvarea Brandei din captivitatea hanului e urmată de uciderea acestuia:

„Recunoscînd principii pe Haraboe, se repeziră asupra lui, dar mai-nainte se aruncă în calea sa duloaia, numită *Molda,* ce în resbel şi la vînat era companioană nedespărţită a lui Dragoş. Aceasta, deprinsă a se lupta cu urşii şi cu bourii codrului, înfingîndu-şi dinţii şi unghiile în armăsarul tatar, îl făcu să se întoarne pe loc, ca prin fugă să se mîntuie de duşmanul ce-i spinteca măruntaiele. Impins de durere, armăsarul tîra pe Molda cu sine înotînd în rîu. Aice Haraboe

[1]) Ibid., p. 1—2.

fu agiuns de lancea mortală asvîrlită de brațul cel puternic a[l] lui Dragoș, și un muntean arcaș, ce se aruncă în not îl descăpățină în mijlocul rîului, încît apele sale se înroșiră de sîngele acelui ce au vărsat atîta sînge și lacrimi ale romînilor! Un strigăt triumfal: *„Bourul Tatar"* au pierit! și sunetele buciumilor de aramă au încunoștiințat învincerea romînă, ce s-au îndeplinit prin stîrpirea acelor tătari carii nu s-au putut mîntui cu fuga".[1])

Epilogul luptei explică numele satului *Bourenii* (din ținutul Sucevii) și al rîului *Moldova:*

„Locul triumfului fu denumit Bourenii, care l-au dăruit bravului armaș ce au fost adus lui Dragoș capul lui Haraboe. Dragoș orîndui a se adopta capul bourului drept stema țării. Dar și Molda are partea gloriei, căci rîul în care ea pieri combătînd fu denumit după numele ei".[2]

Povestirea lui Asachi așează întîmplările în decorul munților Moldovei, străjuiți de același obsedant „gigantul Pion". *Branda,* captivă la Romidava, reședința lui Haraboe, are perspectiva Ceahlăului: „Soarele apuind înaurea casele munților Pion și Rareu și raza sa de urmă luneca prin ferestruica închisorii, în care mărinimoasa vergură o luă ca cel de pe urmă adio al vieții ce apunea pentru dînsa".[3]) Fugind din închisoare, Branda nu putea găsi un adăpost mai nimerit decît grota Dochiei de pe muntele Pion: „În urmă agiunsă în partea cea sălbatică a muntelui Pion, unde codrii de pini și de brazi cu stînci de formă bizară, de cutremuri surupate și de fulger săgetate, încingeau în fioroasă tăcere locul cel misterios, ce din vechime era vergurilor azilul scăpării de sclavia barbarilor... Depărtarea și tăria locului favora adăpostul acesta și poporul atribui asemene efect înrîurirei și puterii supraomenești a Dochiei fiicei lui Decebal, a căria figură învechită, din epoha lui Traian, se-nalță sub creasta Pionului".[4]) Asachi face pe eroina sa să cunoască povestea tristă a Dochiei, a cărei dramă Branda o retrăiește peste mai bine de un mileniu. În felul acesta, cele două „descălecate" se leagă între ele prin simboluri comune, exprimînd vechimea și durabilitatea patriei și a poporului romîn: „Aice un spectacol nou se disfășură înaintea ochilor ei, un ocean de neguri plutea deasupra coamelor de pini uriești, stînci manine răsturnate de cutremur, parcă erau aninate deasupra capului ei și formau o tărie nestrăbătîndă în giurul simulacrului Dochiei, a căria atitudă (poziție) figura fuga ei înaintea subgiugătorului patriei sale și încrederea ei în zeul cel chiemat spre agiutor! Asămănarea soartei Brandei cu acea a vergurei daciene, și mîntuirea ei de giugul străin o umpleau și pre dînsa de încredere. Ea cu umilință se aruncă la picioarele Dochiei, a căria atitudă (poziție) figura fuga ei înaintea subgiugătorului dregeri au mîntuit-o din sclavia și ovelirea păgînilor și a căruia har ea-l recheamă, spre a-și putea revedea dulcea patrie[5]).

În permanenta căutare de elemente care să ateste o moștenire dacolatină, Asachi are prilejul și aci să-și imagineze o derivare a *doinei* din *Diana.* Apariția Brandei din grota Dochiei sugerează „asămănarea Doinei[6])

[1]) Op. cit., p. 24—25.

[2]) Ibid., p. 25; în subsolul paginii, Asachi notează: „Altă tradițiune zice că Molda, înfierbîntată, bînd apă din acel rîu, pieri, căreia i-au dat numele său. Noi am preferat tradițiunea de mai sus".

[3]) Ibid., p. 12.

[4]) Ibid., p. 26.

[5]) Ibid., p. 27.

[6]) Doina (Diana), la romîni zîna dorului și a amorului cast. (Nota lui G. Asachi).

ce răsare din codrul întunecat şi care recheamă în inima romînului simţimîntele dorului şi ale melancoliei, de a căria armonie deseori răsună văile şi pădurile patriei"[1]). Cîntecul specific al maselor populare din ţara noastră îşi caută, în interpretarea lui Asachi, geneza şi personificarea în mitologia antichităţii romane.

Nuvela *Bogdan Voevod* aduce, în materialul informativ despre domnul moldovean, şi referinţe dintr-o baladă populară ruteană, cunoscută de Asachi. Faptul istoric care găseşte ecou în cîntecul rutean este următorul: Bogdan cel Orb oferise regelui Alexandru I al Poloniei restituirea Pocuţiei — ipotecată de moldoveni de pe timpul lui Alexandru cel Bun — în schimbul căsătoriei lui Bogdan cu Elisabeta, sora regelui polon. Deşi la început propunerea părea să aibă un răspuns favorabil, mai tîrziu principesa Elisabeta refuză „răzămîndu-se ea pe voinţa cea de pe urmă a maicii sale de a nu se mărita în altă regiune şi pretestînd figura cea neplăcută a lui Bogdan". Afrontul îl determină pe Bogdan să-şi adune oastea pentru a cuprinde din nou Pocuţia. Doi fraţi din nobilimea polonă, Felix şi Gheorghi, — dintre care Felix era îndrăgostit de Elisabeta — organizară un „stol" înarmat de nobili, în fruntea căruia pătrunseră în Moldova, cu gîndul de a ajunge la Hîrlău, unde se afla Bogdan. Incursiunea lor s-a putut realiza, ei luînd „portul cavalerilor germani, din care în vechime era un stol în serviciul ostăşesc al Moldovei". Stratagema a fost însă descoperită; o luptă crîncenă se încinse între ei şi ostaşii moldoveni. Felix cade şi-şi dă sufletul cu numele Elisabetei pe buze, iar Gheorghi şi puţini poloni rămaşi în viaţă, „conduşi înaintea lui Bogdan..., acesta rîndui a se discăpăţînă toţi prizonierii, asupra cărora, împreună cu învingătorii lor, se înalţă o movilă singuratică, monument de bravură antică şi de duşmănie, care şi azi încă din sînul ei aburează spirit de desbinare între mazili, care vecinic se ceartă pentru proprietatea lor".

In continuare, se notează că „întreprinderea avanturoasă a acestor doi fraţi renumiţi şi moartea lor tragică căşună o vie impresiune în ambele ţări. Ea a fost cugetul unei balade rutene, numite duma, care pînă în zilele noastre se conservează[2]) în tradiţiunea păstorilor, care prin acte[3]) acompaniază textul acestui cîntec elegiac"[4]).

Asachi îşi sfîrşeşte nuvela *„Valea-Albă"* cu versurile unui cîntec pe care-l recomandă ca autentic popular, sub anonimatul căruia însă se ascunde intenţia autorului nuvelei de a crea folclor:

„Amintirea acelui act măreţ se păstrează nu numai în istorie, şi prin astă biserică monumentală, ci şi prin tradiţiuni şi cîntece, în care păstoriul din Valea-Albă repetează, acompanînd, pe fluierul său, cîntul următor:

Păstoriul

Valea albă d-Albă vale.

[1]) Op. cit., p. 28.
[2]) S. Sarnicii: Annalium Polonicorum, lib. VII, p. 1198. (Nota lui G. Asachi).
[3]) gesturi
[4]) G. Asachi, op. cit., p. 138.

De ce oare-n a ta cale
Trecînd lîng-al meu muncel,
De e nour, de-i senin,
Tu răsuni un trist suspin?

A ta rîpă înverzită
Cununată-i de mii flori,
A ta undă-i limpezită
De mănunt prund la izvor,
Ș-a ta dulce ap-o bea
Paserea și turma mea?

Rîul

A mea apă-i limpegioară,
Din ea bea azi urma ta,
S-acea pasere ce zboară
Dar aleul ea adăpa
Turme de la răsărit
Ce-aici au fost tăbărît.

Sfîntul Ștefan, cînd aice
Pentru țară s-au luptat,
Cînd în ziua neferice
Ager fer au secerat:
Pe boieri și pe oșteni
Pe păstori și pe seteni, etc.

Aceeași tendință de-a modifica legendele sau de a le crea, atunci cînd nu le are la îndemînă, pentru a poetiza realitățile istorice, e remarcabilă și în nuvela *„Petru Rareș"*.

Ceea ce transmitea, din cele auzite, Ion Neculce în „O seamă de cuvinte", în legătură cu antecedentele viitorului domn, în nuvela lui Asachi se combină cu altă tradiție din Neculce, modificată și adaptată nevoilor de compoziție ale narației. Mama lui Petru Rareș este sora lui Cerinat, care „fusese în giunețe om de oaste și unul din aprozii lui Ștefan cel Mare, pre lîngă care a combătut în bătălia cea renumită de la Rîmnic în contra oastei întrunite romîno-turcești". Ca și Aprodul Purice, Cerinat salvează pe domn, care-l răsplătește. Dar Asachi întregește legenda, lipsită de supranatural, apelînd la mitul creștin: în ajutorul lui Ștefan, adversarul „păgînilor", intervine și un sfînt:

„Bătălia se făcu în ziua sîntului Procopie, a căruia agiutor nu-l invocă Ștefan V.V. în zadar, căci în miezul tumultului luptei înfiorate, Ștefan, picînd de pe armăsar, era aproape să cadă în mîna dușmanilor dacă acest sînt patron nu l-ar fi învălit în un sul de nouri din al căruia sîn, repede ca un fulger, au prorupt eroul, oborînd și stîrpind cetele opuse, după care au cîștigat cu triumf învingerea cea strălucită. Aice căpătă Cerinat o lovitură grea apărînd pe Domnul său, care spre mulțămirea credinței și aproziei sale îi dănui acest loc spre a împărăți folosul cu sora lui, Domnina, asupra căria se întindea un mister nepătruns."[1])

Cum a fost făcută crucea de argint din altarul Mănăstirii Probota, ctitoria lui Petru Rareș, Asachi află din gura bătrînilor călugări:

„Acest domn evlavios, în asemănarea marelui său părinte, trofeile vic-

[1]) Op. cit., p. 157.

toriei sale le-au consacrat în fondaţia de opt monastiri, între care Probota, unde reposează şi a[le] sale rămăşiţe muritoare. Bătrînii călugări conservează prin tradiţie factul care caracterizează pe acel renumit domnitor. Intrînd el în măruntaiele pămîntului, spre cercetarea acelor mine, au cerut de la băiaşi să-l ajute a tăia în norocul lui o bucată de mineral, din care să facă pentru monastirea sa o cruce mai lungă decît a lui statură; băiaşii îndemnaţi de conlucrarea domnitorului în a lor meşterie, au despicat din stîncă un manin [mare] bolovan de mineral, îngrecat [încărcat] de mine de argint, pe care Petru, ca un lucru bisericii consfinţit, pe spate l-au scos afară la lumină şi petrecu cu maistrul la topitoare pînă s-au ales argint curat, ce mai apoi fu prefăcut în o cruce înaltă cît Petru, care de persoană era milian [voinic], şi care îndelung împodobea altarul bisericii Probota"[1]).

În definirea psihologiei personajelor, Asachi recurge uneori la noţiuni şi termeni din domeniul folclorului. Astfel, cînd a fost recunoscut ca fiul lui Ştefan cel Mare, lui Petru Rareş „toată scena asta i se păru un vis, un farmec, o cimilitură neînţeleasă ...."[2]); iar cînd, fugind în Ardeal, nemereşte la nişte pescari: „i se păru dintăi un vis sau un farmec care îl transporta cu mulţi ani înapoi pe rîpile lacului Bratiş[3]). La rîndul său, „Ştefăniţă, a căruia conştiinţă era încărcată cu multe nelegiuiri, se domina de prejudeţe, credea în preziceri, în visuri, în farmeci şi amulete, şi de aceea avea la curtea sa o hîrcă bătrînă, de naţiune faraonă, numită Arifta, faimoasă în arta mistică şi în discîntec, şi care prin mai multe nemeriri a tîmplărilor viitoare cîştigase încrederea cea nemărginită a lui Ştefăniţă ... Astă femeie ... moştenise de la părinţi secretele astrologiei şi ale hiromanţei, prin care, dupre semnele palmei omului, prezicea înrîurirea planetelor asupra soartei sale[4]).

În aceeaşi nuvelă, *Petru Rareş,* Asachi intercalează şi o „zicere veche" cu caracter sentenţios:

„Pe cît vei fi ferice,
Prieten mulţi ţi-or zice;
Cînd norocul te-a lăsa,
Toţi atuncea te-or uita!"[5])

*

Cu o copilărie nedesfătată de cîntecul şi povestea mamei, copilărie şi apoi adolescenţă trăite în şcoli din ţări străine — creaţia populară a rămas multă vreme, pentru Asachi, o taină. Nici mai tîrziu, în şcolile înalte de la Viena şi Roma nu a reuşit s-o descopere, mai cu seamă că pregătirea sa intelectuală era centrată în jurul problemelor de ştiinţă pozitivă. Cînd, sub influenţa Biancăi Milesi, Asachi a schimbat penelul pictorului — preocupare de ordin secundar — cu pana poetului, aceasta a avut tăietura clasicismului şi a preromanticei italiene, iar temele au fost *dragostea* şi *patria.*

[1]) Ibid., p. 230—231.
[2]) Ibidem, p. 187.
[3]) Ibid., p. 215.
[4]) Ibid., p. 161.
[5]) Ibid., p. 210.

Necesitatea de a cînta patria, sporită prin contactul cu Italia vestigiilor latine, l-a îndrumat spre istorie și prima experiență revelatoare a fost „Istoria Imperiului Otoman" a lui D. Cantemir, care l-a făcut să-și dea seama de importanța pe care o are pentru poet, nu numai documentul scris, dar și cea ce imaginația colectivității a brodat, în legendă, pe canavaua faptului istoric.

S-au adăogat, apoi, ecourile primite de la școala romantică germană. În 1822, după propria-i mărturisire, Asachi ar fi întocmit o colecție de cîntece populare, adunate din diferitele regiuni ale țării, ca în același an să trăiască, la Viena, în preajma lui Vuk Karagici — omul de la care trebuia să învețe foarte mult în materie de creație populară. Cu toate acestea, preocupările sale folcloristice, de la acea vreme, dacă ele au existat, rămîn simple delectări intelectuale personale, fără nici un impuls de împărtășire. A fost suficient un incendiu care să nimicească manuscrisele, pentru ca Asachi să uite multă vreme că în ele se aflau și producții al căror preț ar fi presupus măcar o semnalare a lor, dacă nu strădania de a le aduna din nou.

Prima sa baladă cu substrat folcloric apare în 1840 (Dochia și Traian), cu îndemnuri venite de la alții („Dacia literară" — M. Kogălniceanu); nuvelele sale istorice încep să fie scrise după apariția lui „Alexandru Lăpușneanu" de C. Negruzzi și cele mai multe dintre ele apar după ce Kogălniceanu epuizase publicarea cronicelor moldovenești; cuvîntul său despre valoarea folclorului și-l spune Asachi după ce și-l spuseseră alții. Dar adesiunea lui întîrziată este totuși sinceră, după cum aprecierea folclorului e justă.

Cîntecul popular are valoare de document istoric; el servește la cunoașterea trecutului unui popor și, prin aceasta, și la educarea lui în spiritul patriotismului; și în același timp, el are și o valoare artistică:

„Aceste cîntice răsunînd ca un eho a[l] timpurilor vechi, dau observatorului materie de a putea judeca despre viața și dregerile poporale a[le] strămoșilor, încît și în privirea poetică vor contribui la istoria literaturii..."[1]).

Despre valoarea instructiv-educativă și estetică a artei în general, inclusiv folclorul, vorbește Asachi și în finalul nuvelei *Alexandru cel Bun:*

„Cu scop de a deștepta mai mult și a întipări acele episoade în minte chiar prin sensurile vederii, eu, cel dintîi, pe unele le-am acompaniat la Roma de tabloane în oleu, de asemene de stampe litografiate și de balade adaptate la cînturi naționale, care în multe exemplare răspîndite în Moldova împodobesc camerele patrioților, formează gustul estetic de armonie și servesc junimii de sujet de învățătură, iar societății de conservare și petrecere..."[2]).

Ca scriitor care se inspiră din folclor, Asachi a prelucrat, mai întotdeauna, sau a încercat să-și adapteze propria imaginație la mentalitatea folclorică. Și într-un caz și-n celălalt, nu și-a realizat decît parțial intenția, fie că n-a intuit suficient această mentalitate, fie că n-a isbutit să ajungă decît la o pastișă hibridă a expresiei populare.

---

[1]) G. Asachi: Poezii poporale. Balade. Cîntece bătrînești adunate de D. V. Alecsandri
[2]) Nuvele istorice, ed. cit., p. 44.

Arta portretului la Montesquieu[1)]

de ION BRĂESCU

În reflecțiile sale asupra *„Scrisorilor persane"* Montesquieu povestește că succesul obținut de această operă a fost atît de mare, încît editorii timpului trăgeau de mînecă pe toți cei pe care-i întîlneau, spunîndu-le: „Domnule făceți-mi vă rog, niște „Scrisori persane".

Prodigiosul succes pe care l-au avut *„Scrisorile persane"* la apariția lor în 1721 s-a prelungit peste veacuri și încă azi la două sute de ani de la moartea autorului, cartea sa poate fi citită cu mult interes. Se poate afirma că dintre toate operele lui Montesquieu, *„Scrisorile persane"* este cea care se citește cel mai mult, fiind desigur și cea mai accesibilă maselor largi de cititori; căci, dacă *„Spiritul legilor"* aparține filozofiei, iar *„Considerațiile asupra cauzei măririi romanilor și decadenței lor"* aparțin istoriei, „Scrisorile persane" aparțin mai ales literaturii.

„Scrisorile persane", acest soi de roman sub forma de epistolară sînt o vehementă critică la adresa societății feudale. Printre diversele mijloace artistice folosite de Montesquieu pentru a da curs criticii sale se numără și portretul, mai precis — portretul satiric.

În acest domeniu al portretului satiric, Montesquieu a avut un mare predecesor în La Bruyère, care, cu vreo treizeci de ani înainte, prezentase publicului în *„Caracterele"* sale o galerie de portrete de neuitat, dintre care amintim în treacăt pe cel al bogatului și al săracului, pe cel al curteanului, al ipocritului, al distratului ș. a.

Montesqueiu scrie după La Bruyère și cu toate că se părea că moralistul francez atinsese culmile acestui gen literar, Montesquieu reușește să dea în *„Scrisorile persane"* o nouă serie de portrete originale tot atît de valoroase ca și cele ale ilustrului său predecesor. Căci, epoca zugrăvită de Montesquieu este alta decît a lui La Bruyère. Multe se schimbaseră de la 1688, data apariției *„Caracterelor"* lui La Bruyère, dată cînd absolutismul feudal era încă la apogeu.

În 1721 cînd apăreau *„Scrisorile persane"*, regimul feudal începea să scîrțîie din încheieturi. Ludovic al XIV-lea murise după ce suferise o serie de înfrîngeri militare și lăsase Franța în cea mai neagră mizerie. Era perioada Regenței, care a rămas faimoasă prin imoralitatea și desfrîul ei. În jurul curții regale mișunau tot felul de paraziți fără căpătîi desfrînați și intriganți. Incercările de reformă financiară (între altele aceea a

[1)] Comunicare ținută în cadrul filialei București a Societății de științe istorice și filologice din R.P.R.

celebrului sistem al bancherului englez Law) au dus la o creștere a mizeriei poporului. Așa dar, Montesquieu avea modele noi, dintr-o societate nouă. Metoda folosită de Montesquieu după care portretele sale sînt presupuse a fi făcute de cei doi persani, Usbek și Rica, metodă care îi ușurează autorului mînuirea satirei fusese deja încercată cu succes de scriitorul Lesage în „Diavolul șchiop".

Marea valoare a portretelor lui Montesquieu, constă în aceea că, pornind de la modele individuale, el ne dă portrete tipice, general valabile pentru o clasă socială, o profesiune sau un defect omenesc. Montesquieu utilizează atît calea portretului fizic cît și a celui moral. În general, portretul fizic este mai des întîlnit, Montesquieu sugerînd prin înfățișarea exterioară a oamenilor însușirile lor sufletești așa cum va proceda mai tîrziu Balzac.

Pentru a reda, de pildă, portretul marelui senior feudal ne face și un portret moral și unul fizic. Iată mai întîi o scurtă definiție a personajului: *„Un mare senior este un om care-l vede pe rege, care vorbește cu miniștrii, care are strămoși, datorii și pensii"* (*Scrisoarea 88*). Această caracterizare plină de o ironie mușcătoare este completată de portretul fizic al seniorului: *„Am văzut un om mititel atît de mîndru, a tras tutun pe nas cu atîta trufie, și-a suflat nasul atît de tare, a scuipat cu atîta flegmă, și-a mîngîiat cîinii într-un chip atît de jignitor pentru oameni, încît nu mă mai săturam să-l admir"* — *spune Rica* (*Scr. 74*). Cîteva gesturi, cîteva atitudini prinse cu precizie de Montesquieu sînt suficiente pentru a ne lăsa o imagine clară asupra josniciei acestui personaj. Din cîteva trăsături de condei, Montesquieu a reușit să creeze tipul seniorului feudal. Cel mai mare feudal este însuși regele, și, folosindu-se de prefăcuta naivitate a lui Usbek, Montesquieu judecă cu asprime pe faimosul Rege-Soare.

„Regele Franței este bătrîn. N-avem în istoria noastră un exemplu de monarh care să fi domnit atît de mult. Se spune că posedă într-un grad foarte înalt talentul de a se face ascultat" (*Scr. 37*). După cum se vede, o scurtă frază ironică îi este suficientă pentru a sublinia trăsătura esențială a regelui: despotismul. Satira este deosebit de violentă în portretul destul de lung al regelui din care mai citățm doar cîteva fraze: *„el nu este ocupat de dimineața pînă seara decît să audă vorbindu-se de dînsul; îi plac trofeele și victoriile, dar se teme tot atît de mult de a vedea un general bun în fruntea armatelor sale cît s-ar teme să-l vadă în fruntea unei armate dușmane... adeseori preferă un om care-l dezbracă sau care îi dă șervetul la masă, unui om care-i cucerește pentru el orașe sau îi cîștigă bătălii"* (*Scr. 37*).

În portretul lui Ludovic al XIV-lea, recunoaștem o serie de trăsături tipice ale unui monarh de tip feudal absolutist; tendința spre cuceriri, setea de glorie, slăbiciunea pentru lingușitori, frica de putere a subalternilor, toate exprimate într-o formă spirituală și ironică.

Sprijinul cel mai puternic al feudalității este catolicismul în frunte cu papa pe care Montesquieu ni-l prezintă drept *„un idol bătrîn slăvit din simplu obicei... el se socoate moștenitorul unuia din primii creștini care se numește Sfîntul Petru și desigur e o moștenire bogată căci el are comori imense și o țară întinsă sub domnia lui"* (*Scris. 29*). Montesquieu se folosește astfel din nou de naivitatea persanului pentru a critica lăco-

mia și rapacitatea papei. Continuînd portretul papei, Montesquieu ridiculizează dogmele absurde ale religiei catolice. Papa este comparat cu un vrăjitor, căci *„uneori te face să crezi că trei nu fac decît una; că pîinea pe care o mănînci nu este pîine, sau vinul pe care-l bei nu este vin și mii de alte lucruri de același fel"* (*Scr. 24*). Aluziile la dogma trinității și a împărtășaniei sînt limpezi.

Nici slujitorii papei nu sînt cruțați. Montesquieu satirizează pe episcopii lacomi de bani, pe inchizitorii „care ard oamenii pe rug cum ai arde paie" și mai ales pe așa numiții directori de conștiință, acei preoți aleși de familiile nobile pentru a-i îndruma în acțiunile lor, tipuri caracteristice epocii. Montesquieu ne lasă un portret foarte viu al directorului de conștiință. Usbek se află într-un salon și observă cu curiozitate diverse tipuri ciudate. *„Dar acest om gras, îmbrăcat în negru îl întrebai, pe care l-a chemat doamna de colo să se așeze lîngă ea, cum de are o haină atît de lugubră cu o înfățișare atît de veselă și un ten atît de rumen? Zîmbește grațios îndată ce i se vorbește; găteala lui este mai modestă dar mai îngrijită decît a unei femei. Este — mi-se răspunse — un predicator și ceea ce e mai rău, un director de conștiință. Așa cum îl vedeți știe mai multe decît soții, cunoaște slăbiciunile femeilor și ele știu la rîndul lor că le are și el pe ale lui. Dar cum — i-am zis — el vorbește mereu de ceva care se numește har? — Nu întotdeauna — îmi răspunse — unei femei îi vorbește la ureche mai degrabă de păcătuirea ei; tună și fulgeră în public, dar e blînd ca un mieluțel în particular"* (*Scr. 48*).

Montesquieu a reușit să ne înfățișeze un portret tipic al directorului de conștiință folosindu-se de dialog. Portretul este zugrăvit în mișcare; avem impresia că vedem în fața noastră scena petrecută în salonul parizian de la începutul secolului al XVIII-lea.

În același salon, persanul observă și alte tipuri: *„Dacă nu vă deranjez, spuneți-mi vă rog cine este acel om din fața noastră care e atît de prost îmbrăcat, se strîmbă uneori și are un limbaj atît de diferit de al altora, care n-are spirit pentru a vorbi, dar vorbește pentru a arăta că are spirit? — Este un poet — îmi răspunse — și reprezintă grotescul speciei umane."*

Aci portretul lui Montesquieu se transformă într-o caricatură prin care ridiculizează pe poeții de duzină, pe aceia, care schimonosesc limba și caută să se afirme prin vorbe de spirit. Montesquieu își adaptează stilul la cel al poetului care desigur folosește calamburul, dar jocul său de cuvinte nimerește perfect ținta: *„n-are spirit pentru a vorbi, dar vorbește pentru a arăta că are spirit"*.

În alt colț al salonului, persanul Usbek zărește încă un tip original. *„Dar acest bătrîn — îi spusei în șoaptă, care pare atît de mîhnit, l-am luat la început drept un străin, căci pe lîngă faptul că e îmbrăcat altfel decît ceilalți, critică tot ce se face în Franța și nu aprobă guvernul dumneavoastră. — E un bătrîn războinic — îmi spuse — care se impune ascultătorilor săi prin lungimea isprăvilor sale. Nu poate suporta ca Franța să fi cîștigat bătălii la care să nu fi participat și el sau să fie lăudat vreun asediu la care să nu fi luptat pe zidurile cetății: se crede atît de necesar istoriei noastre încît își închipuiește că ea se isprăvește acolo unde s-a isprăvit și cu el"* (*Scr. 48*).

În acest portret, Montesquieu satirizează trăsătura cunoscută a acelor bătrîni care se întorc cu fața spre trecut, apăsați de neputința la care au

ajuns. De remarcat și aci un joc de cuvinte spiritual; „își închipuiește că (istoria) se isprăvește acolo unde s-a isprăvit și cu el".

În același salon Usbek mai descoperă un tip interesant, pe acel al omului cu trecere la femei. *„Dar cine este acest tînăr înalt care are mult păr, puțin spirit și atîta obrăznicie? De ce vorbește mai tare decît alții și e atît de mulțumit de a se afla pe lume? — Este un om cu trecere la femei — îmi răspunse".* Apoi Usbek leagă conversație cu acest tînăr care se prezintă direct: *„Nu domnule, n-am altă meserie decît pe aceea de a face pe un bărbat să turbeze, de a aduce un tată la deznădejde; îmi place să neliniștesc o femeie care crede că mă domină, să o aduc la două degete de pierzanie" (Scris. 48).*

Surprinzînd trăsătura esențială a caracterului acestui om, Montesquieu a reușit și de astă dată să ne înfățișeze portretul tipic al seducătorului lipsit de scrupule.

Prin folosirea metodei îngroșării unei singure trăsături de caracter, Montesquieu crează tipul vanitosului: *„Văd peste tot oameni care vorbesc fără încetare de ei înșiși; conversația lor este o oglindă care prezintă întotdeauna fața lor impertinentă: ei îți vor vorbi de lucrurile cele mai mărunte care li s-au întîmplat și vor ca interesul pe care îl acordă acestor fleacuri să le dea mai multă importanță în ochii interlocutorului; ei au făcut totul, au văzut totul, au spus totul, au gîndit totul, ei sînt un model universal, un subiect de comparație inepuizabil, un izvor de exemple care nu seacă" (Scr. 50).*

Acest portret este construit în jurul frazei lapidare: „au făcut totul, au văzut totul, au spus totul, au gîndit totul", frază în care se poate recunoaște limpede orice vanitos. Folosind procedeul exagerării conștiente, Montesquieu ne înfățișează astfel încă un portret tipic.

Înrudit oarecum cu vanitosul este și portretul unui alt tip pe care Montesquieu îl numește, cu un termen creat de el, atothotărîtorul („décisionnaire"). Să facem cunoștință cu el;

> „Mă găseam deunăzi — scrie Rica — într-o societate unde am văzut un om tare mulțumit de el însuși. Într-un sfert de oră a ho'ărît în trei ches'iuni de morală, patru probleme de is'orie și cinci de fizică. N-am văzut nici odată un atothotărîtor așa de universal; mintea lui n-a stat o clipă în suspensie nici în fața celei mai mici îndoieli. S-a 'erminat cu științele; se vorbi despre noutățile timpului. Am vrut să-l prind și mi-am zis în sinea mea: trebuie să vorbesc despre ce știu eu mai bine: o să mă refugiez în țara mea. I-am vorbit despre Persia; dar de abia i-am spus patru cuvinte, că-mi și dădu două desminți bazate pe au'oritatea domnilor Tavernier și Chardin. Ah! Doamne — mi-am zis — ce fel de om mai e și ăs'a? Te pomenești că acuș îmi va spune că cunoaște străzile din Ispahan mai bine decît mine. M-am hotărît atunci: am tăcut, l-am lăsat să vorbească și el continuă să hotărască" (Scr. 72).

Și în acest portret, redat sub forma unui dialog interior, Monesquieu a folosit procedeul exagerării conștiente prin care a subliniat trăsătura dominantă a caracterului personajului portretizat. Trei chestiuni de morală, patru de istorie și cinci de fizică sînt desigur exagerări, la fel faptul de a se pretinde mai bun cunoscător al Persiei decît însuși persanul Rica. Prin aceasta însă, personajul apare mai bine reliefat și mai bine conturat. Portretul atothotărîtorului este unul din cele mai reușite ale lui Montesquieu și tipul creat de el mai poate fi întîlnit, în alte condiții, și astăzi.

Ceea ce caracterizează pe Montesquieu este varietatea continuă a pro-

cedeelor pe care le folosește în portretistica sa. Astfel, pentru a ne înfățișa portretul unui monden, om care-și petrece viața în vizite și solemnități, Montesquieu folosește procedeul epitafului. El presupune că personajul său este decedat și că pe mormîntul său se poate citi următorul epitaf:

„Aci odihnește cel care nu s-a odihnit nici odată. El s-a plimbat la 530 de înmormîntări. S-a bucurat de nașterea a 2680 de copii. Pensiile pentru care și-a felicitat prietenii, întotdeauna în termeni diferiți, se ridică la 2 650.000 de livre, calea bătută pe caldarîm măsoară 9.600 de stadii, cea bătută pe drum de țară, 36. Conversația sa era amuzantă, avea un fond gata făcut de 365 de povești; cunoștea de altfel din tinerețe 118 apoftegme[1] extrase din autorii antici, pe care le folosea la ocazii mari. A murit în fine în al 60-lea an al vieții. Mă opresc călătorule, căci cum aș putea să termin de a-ți spune tot ce a făcut și a văzut?" (Scr. 88).

Și portretul mondenului este o adevărată caricatură. Satira privește aci întreaga nobilime feudală de curte a cărei unică ocupație consta în adevăr din ceea ce se spune în epitaful citat. Caricatura este tocmai un gen la care se ajunge prin îngroșarea extremă a unor laturi ale caracterului.

Așa cum am văzut și în portretul vanitosului, unele portrete ale lui Montesquieu sînt construite în jurul unei axe reprezentate în general de o frază care sintetizează întregul portret. Așa de pildă și în portretul atotștiutorului făcut de astă dată la plural:

„Baza conversației lor este o curiozitate frivolă și ridicolă: n-a existat cabinet cît de misterios în care să nu pretindă că au pătruns, ei n-ar putea consimți să ignoreze ceva *(sublinierea noastră): știu cîte neveste are augustul nostru sultan, cîți copii face în fiecare an; și deși nu tocmesc nici un fel de spioni, ei sînt la curent cu măsurile pe care le ia pentru a umili pe împăratul Turcilor și pe cel al Mongolilor".* (Scr. 130).

Este evident că în acest portret formula care-l rezumă, care conține oarecum în germene întreg portretul este *„ei n-ar putea consimți să ignoreze ceva".* Asemenea formule lapidare, aproape niște maxime, se găsesc și în alte portrete.

Uneori, Montesquieu ne înfățișează un mănunchi de portrete puse față în față, realizînd adevărate scene de comedie. Astfel este celebra scrisoare în care ridiculizează cochetăria unor femei care își ascund vîrsta:

„Am fost zilele trecute într-o societate unde m-am distrat destul de bine. Se aflau acolo femei de toate vîrstele: una de 80 de ani, una de 60, una de 40, care avea o nepoată de 20—22 de ani. Nu știu ce instinct m-a împins să mă apropiu de aceasta care-mi șopti la ureche: „Ce spuneți despre mătușa mea care la vîrsta ei vrea să aibe amanți și să mai facă pe frumoasa?" — Greșește — i-am spus eu — e un lucru care nu vi se potrivește decît dumneavoastră! O clipă mai tîrziu mă găseam lîngă mătușa ei care-mi spuse: Ce ziceți despre această femeie care are cel puțin 60 de ani și care azi a pierdut mai mult de o oră ca să se gătească? — Vreme pierdută — i-am spus — numai cineva care ar avea farmecul dumneavoastră s-ar putea gîndi la așa ceva. M-am îndreptat spre această nenorocită femeie de 60 de ani și o plîngeam în sufletul meu, cînd iată ce îmi șopti la ureche: Este oare ceva mai ridicol? Priviți la această femeie care are 80 de ani și care folosește panglici de culoarea focului; vrea să facă pe tinerica și în adevăr reușește căci așa o apropie de copilărie! — Ei doamne! mi-am spus în sinea mea, nu vom simți oare niciodată ridicolul decît la alții? Poate că este un lucru fericit — îmi spuneam mai pe urmă — să găsim o consolare în

[1]) Apoftegme...

slăbiciunile altora. In timp ce mă distram așa, mi-am zis: Pînă acum am urcat; să coborîm de astă dată și să începem cu bătrîna care se află în vîrf. „Doamnă, semănați atît de bine cu această doamnă cu care tocmai m-am întreținut, încît am impresia că sînteți surori și n-aș crede ca una dintre dumneavoastră să fie mai în vîrstă decît cealaltă. — Că bine zici domnule — îmi spuse ea — cînd una din noi va muri, cealaltă va trebui să se teamă tare; nu cred să fie între ea și mine două zile diferență. După ce m-am întreținut cu această epavă de femeie, mă îndreptai spre cea de 60 de ani. Trebuie, doamnă, să hotărîți în rămășagul pe care l-am făcut; — am pus rămășag cu această doamnă arătînd spre femeia de 40 de ani) că sînteți de aceeași vîrstă. — Pe legea mea îmi răspunse — nu cred să fie șase luni diferență între noi. „Bun, m-am lămurit, să continuăm. Am coborît mai departe și m-am îndreptat spre femeia de 40 de ani. Fiți bună, doamnă, să-mi spuneți dacă nu cumva în bătaie de joc numiți pe această domnișoară de la masa de dinco'o, nepoata dvs. Sînteți tot atît de tînără ca și ea; ba ea chiar are pe fața ei ceva trecut, pe care dvs. nu-l aveți și aceste culori care formează tenul dvs....; Stai — îmi spuse ea — eu sînt mătușa ei, dar mama ei avea cel puțin 25 de ani mai mult decît mine; nu eram surori bune. Așa spuneam și eu, doamnă și nu greșeam cînd mă miram atita" (Scr. 52).

În această admirabilă scrisoare, care ar putea fi perfect reprezentată pe scenă, Montesquieu se arată un deosebit maestru al portretului în mișcare redat printr-un dialog viu și spiritual. Compoziția tabloului este cea a unui diptic avînd fiecare patru personaje, între care face legătura persanul. Este limpede că cele patru femei, avînd fiecare individualitatea ei, formează totuși o unitate; completîndu-se una pe alta, ne apare mai bine reliefat tipul femeii cochete care își ascunde vîrsta.

Înrudit cu acest tip de femeie este tipul femeii care se supune orbește capriciilor modei. Montesquieu își îndreaptă ascuțișul satirei sale împotriva ei, înfățișîndu-ne următorul tablou: *„Nici nu se poate imagina cît îl costă pe un bărbat ca nevasta sa să fie la modă. Citeodată coafura urcă insensibil și deodată o revoluție o face să coboare. A fost o vreme în care înălțimea ei enormă așeza fața unei femei în mijlocul corpului; în altă vreme, picioarele erau cele care ocupau acest loc, căci tocurile formau un piedestal care le suspenda în aer. Cine ar putea-o crede? Arhitecții au fost deseori obligați să înalțe, să coboare sau să lărgească ușile caselor, după cum gâteala femeilor cerea acest lucru de la ei; și regulile artei lor s-au supus acestor fantezii"* (Scr. 100).

Aci, îngroșarea trăsăturilor, exagerarea, duce la grotesc. Caricatura lovește însă cu putere în acest viciu al femeilor din „înalta" societate feudală.

Uneori, Montesquieu ne înfățișează portrete colective. Un astfel de portret colectiv satiric este cel care are drept model Academia franceză.

„Am auzit vorbindu-se de un fel de tribunal, care se numește Academia franceză; nu există altul mai puțin respectat în lume: căci îndată ce ia o hotărîre, poporul o casează și îi impune legile sale pe care este obligată să le urmeze". (Atac direct împotriva izolării, ruperii de viață a Academiei).

„Cei care o compun n-au altă funcțiune decît de a pălăvrăgi, fără încetare" (Scr. 73).

Apoi, sub pana lui Montesquieu, Academia ia niște forme halucinante, transformîndu-se într-un veritabil animal fantastic: *„Acest corp are 40 de capete, toate pline de figuri de stil, metafore și antiteze; atîtea guri nu*

vorbesc aproape decît prin exclamații, urechile lui vor să fie întotdeauna izbite de cadență și armonie. Cît despre ochi, nici nu se pune problema: se pare că acest corp este făcut pentru a vorbi, nu pentru a vedea. El nu stă prea solid pe picioare, căci timpul care este plaga lui, îl zgîlțiie în fiece clipă și distruge tot ce a făcut. S-a spus odinioară că mîinile sale erau lacome; nu-ți voi spune nimic despre asta și las ca acest lucru să fie decis de alții care îl cunosc mai bine" (Scr. 73).

Nu există un mai aspru rechizitoriu împotriva acestei instituții ruginite, anchilozate care era Academia franceză. Fraza esențială: „se pare că acest corp este făcut pentru a vorbi nu pentru a vedea", caracterizează perfect poziția retrogradă și ruptă de realitate a nulităților care căpătau cea mai bănoasă sinecură, ocupînd un fotoliu la Academia franceză.

Cîteodată, Montesquieu depășește stadiul portretului colectiv și trece la redarea unor scene de masă. Intr-o scrisoare faimoasă — care figurează în toate antologiile — Montesquieu ne prezintă un tablou de ansamblu, o viziune panoramică a Parisului cu casele, străzile și grădinile sale animate de locuitorii anonimi ai Parisului. Tabloul are însă drept scop să ne înfățișeze un nou tip, anume cel al parizianului curios.

Acest tablou din care reiese clar tipul curiosului, ar putea fi foarte bine redat printr-o pantomimă, atît de precis indică Montesquieu portul, gesturile, atitudinea personajelor. Vedem în fața ochilor culoarea pestriță a îmbrăcămintei femeilor, lumea care privește la ferestre, binoclurile îndreptate spre persan la teatru, auzim zumzetul de care e cuprinsă mulțimea la aflarea știrii că un persan se află pe aproape. *„Ah! Domnul este persan? E ceva extraordinar! Cum poate fi cineva persan?!"* Înfățișîndu-ne pe Rica în diferite locuri și prilejuri, și arătîndu-ne peste tot aceeași reacțiune din partea parizienilor, Montesquieu a creat tipul parizianului curios care se detașează cu putere din această scenă cu mai multe tablouri.

După cum am văzut, Montesquieu excelează în domeniul portretului satiric, toate personajele portretizate de el fiind personaje negative. Foarte rar se întîmplă să găsim în *„Scrisorile persane"* portretele unor personaje privite cu simpatie de Montesquieu, portrete pozitive. Un astfel de personaj este savantul. Montesquieu folosește de astă dată procedeul auto-portretului:

> „Sînt un om care în fiecare noapte mă îndeletnicesc să privesc cu lunetele de 30 de picioare aceste mari corpuri care se învîrt deasupra capetelor noastre; iar cînd vreau să mă odihnesc, iau micile mele microscoape și observ cîte o mușiță sau o molie. Nu sînt de loc bogat și n-am decît o singură odaie... Sînt puțin comunicativ și din toți oamenii pe care-i văd nu cunosc pe nici unul. In schimb, există un om la Stockholm, al ul la Leipzig și altul la Londra pe care nu i-am văzut nici odată și pe care fără îndoială nu-i voi vedea nici odată, cu care întrețin o corespondență atît de exactă încît le răspund, cu fiecare poștă.
>
> Dar, deși nu cunosc pe nimeni în car'erul meu, mă bucur de o reputație atît de proastă, încît voi fi silit în cele din urmă să-l părăsesc. Acum cinci ani am fost insultat cu aprindere de una din vecinele mele pentru că făcusem disecția unui cîine despre care pretindea că îi aparține. Nevas'a unui măcelar care se găsea pe acolo, i se alătură și în timp ce una mă copleșea cu înjurături, cealaltă mă bombarda cu pietre... De atunci, de cîte ori un cîine se depărtează de colțul străzii, imediat lumea hotărăște că a trecut prin mîinile mele. O burgheză care-și pierduse unul mi'itel pe care zicea că-l iubește mai mult decît p copiii săi, veni zilele trecute să leșine în odaia mea ;și cum nu l-a găsit, m-a reclamat la tribunal" (Scr. 145).

Făcînd portretul savantului care nu are condiții de creație în societatea feudală, Montesquieu reușește în același timp să schițeze în treacăt și portretul cîtorva așa numite mahalagioaice.

Portretele lui Montesquieu sînt atît de vii tocmai pentru faptul că la el omul nu apare izolat, ci în relațiile cu ceilalți oameni. Din conflictul dintre savant și mahalagioaice reiese mai bine conturată figura plină de căldură a savantului, precum și simpatia autorului pentru acest adevărat umanist. E probabil că academicianul Montesquieu din Bordeaux care se ocupa de greutatea corpurilor sau de glandele renale nu este străin de modelul savantului din această scrisoare.

Trebuie să mai amintim că în afară de portretele satirice în care Montesquieu se dovedește neîntrecut, în opera sa istorică și filozofică se întîlnesc și portrete, ca să zicem așa, „serioase" ale unor personaje istorice. Așa de pildă este portretul lui Cezar sau Tiberiu în *„Considerațiile asupra cauzei măririi și decadenței romanilor"*, portretul lui Carol cel mare sau Ludovic cel bun în *„Spiritul legilor"*. Chiar în *„Scrisorile persane"* găsim schițat un portret al lui Carol al XII-lea, regele Suediei. Deși ne-am propus să analizăm mai ales portretul satiric în cadrul acestei lucrări, ne vom permite să citățm un fragment din portretul lui Carol cel Mare, pentru a vedea pe de o parte schimbarea totală a stilului, pe de altă parte persistența aceleiași calități care caracterizează portretele satirice: concizinea:

„Știa să pedepsească; știa încă și mai bine să ierte. Vast în planurile sale, simplu în executarea lor, nimeni n-a posedat într-un grad mai înalt arta de a face cele mai mari lucruri cu ușurință și pe cele mai grele cu promptitudine. Străbătea în lung și în larg întinsul său imperiu, punînd umărul peste tot unde stătea gata să se prăbușească. Din toate părțile se iveau probleme noi, în toate părțile el le rezolva. Nici odată n-a știut un suveran să înfrunte mai bine primejdiile, nici odată n-a știut un suveran să le evite mai bine... Acest uimitor, suveran era foarte moderat; firea sa era blîndă, gesturile simple..."

Portretele citate sînt suficiente pentru a putea trage o concluzie asupra artei deosebite a portretului la Montesquieu. În cuprinsul *„Scrisorilor persane"* se găsesc desigur și alte portrete tot atît de reușite, am citat însă pe cele mai reprezentative.

Prima observație ce se poate face în privința artei portretului la Montesquieu este varietatea, atît varietatea modelelor, cît și varietatea procedeelor artistice de realizare. Portretele lui Montesquieu dau imaginea unei galerii de tablouri, cuprinzînd schițe în creion, miniaturi, caricaturi, pînze mari în ulei, portrete anecdotice sau reprezentînd scene de comedie, portrete biografice sau dialogate, portrete fizice și morale, generalizatoare sau individuale, portrete în diptic sau fresce colective. Citeodată, în sînul aceluiași portret se folosesc diferite procedee; în portretul atothotăritorului, dialogul se împletește cu observațiile fine ale autorului, în portretul omului cu trecere la femei portretul fizic se împletește cu prezentarea autobiografică ș.a.m.d.

O altă calitate a stilului lui Montesquieu asupra căreia vom insista este concizinea. El știe să redea esențialul în foarte puține cuvinte. Acolo unde altul ar folosi șase cuvinte, el întrebuințează numai două, dar care spun cu precizie ce trebuie spus. În general, portretele sale sînt formate

din fraze scurte; rareori vom găsi la el perioade lungi, fraze cu multe subordonate. De multe ori, frazele sale sînt lapidare ca o maximă sau o formulă matematică: *„a văzut totul, a făcut totul, a spus totul, a gîndit totul"*, frază care parcă amintește de celebrul *„veni, vidi, vici"* al lui Cezar. Remarcăm faptul că Montesquieu folosește deseori fraze prin juxtapunere, evitînd conjuncțiile de coordonare, ceea ce dă mai multă rapiditate și nerv stilului său. De multe ori, o simplă notație e suficientă pentru a caracteriza un personaj. Astfel, închizitorii, *„care ard oamenii pe rug cum ar arde paie"*, sau papa comparat cu un idol bătrîn, sau seducătorul a cărui meserie este de a face pe soți să turbeze

Operele lui Montesquieu au avut o largă răspîndire în întreaga Europă încă de la apariția lor. În Rusia, *„Scrisorile persane"* și *„Considerațiile"* și *„Spiritul legilor"* au fost traduse chiar în secolul al XVIII-lea.

Azi, la 200 de ani de la moarte, în Uniunea Sovietică și în țările de democrație populară, operele sale se bucură de o deosebită prețuire, sînt traduse și studiate. Istoricul literar sovietic Hendrikson a publicat la Moscova un prețios studiu asupra lui Montesquieu. De asemenea, în manualul de istoria filozofiei se acordă un loc important filozofului iluminist francez. În urma hotărîrii Consiliului Mondial al Păcii, anul acesta se comemorează 200 de ani de la moartea lui Montesquieu. Cu prilejul acestei remarcabile date din viața culturală a lumii, în instituțiile de cultură și de învățămînt superior din Moscova și Leningrad se organizează ședințe științifice, se prezintă referate, se deschid expoziții. Manifestări asemănătoare sînt organizate în toate țările de democrație populară, printre care și țara noastră.

Cunoscut mai ales ca filozof și istoric, nu trebuie nici odată neglijat faptul că Montesquieu este și un mare scriitor. Măestria deosebită a lui Montesquieu în arta portretului îl situiează printre marii clasici ai literaturii franceze și universale. Prin portretele sale satirice, Montesquieu demască și lovește cu tot atîta tărie în regimul feudal de crudă exploatare, ca și prin operele sale filozofice.

Despre contribuţia lui C. Negruzzi la dezvoltarea limbii noastre literare

de GH. BULGĂR

Începuturile literaturii noastre moderne sînt marcate de însemnate dezbateri cu privire la calea dezvoltării şi perfecţionării limbii. Rolul limbii în realizarea unor opere durabile a fost recunoscut încă de primii noştri poeţi moderni. Se ştie că Ienăchiţă Văcărescu a lăsat un testament patriotic urmaşilor pe care-i îndemna să contribuie la *„creşterea limbii romîneşti şi a patriei cinstire"*. Îndată după el, la începutul secolului trecut, Conachi, Asachi şi mai ales Eliade Rădulescu, au formulat idei spornice în legătură cu problemele limbii literare şi au iniţiat epoca glorioasă a creaţiei clasice. Frămîntarea limbii avea să ducă la soluţionarea greutăţilor care stăteau în calea progresului ei.

Avîntul înnoitor în viaţa politică şi economică, spiritul revoluţionar care pătrundea mai adînc în mase şi mobiliza forţele patriotice la luptă contra jugului exploatării otomane şi a împilării lăuntrice au creat o puternică solidaritate a conştiinţelor progresiste, dornice de libertate. După revoluţia lui Tudor Vladimirescu tendinţele reformatoare cresc. Oamenii de cultură legaţi de popor se străduiesc să asigure dezvoltarea învăţămîntului, a presei, a literaturii, a teatrului, aceste activităţi fiind considerate în chip just ca focare de propagare a ideilor înaintate. Exista deci un mediu prielnic de *„sporire şi de întocmire a limbii pe o măsură şi o înţelegere pentru toţi"* cum dorea Conachi. Firesc că popularizarea idealurilor de libertate şi de progres nu se putea înfăptui fără creşterea nivelului limbii literare şi fără unificarea ei pe baza limbii vorbite de popor, creatorul şi purtătorul limbii.

Lupta politică şi aspiraţiile spre libertate şi cultură modernă se împleteau deci, în anii premergători mişcării revoluţionare de la 1848, cu munca stăruitoare şi pasionată de îmbogăţire şi cultivare a limbii literare; acest program cultural-patriotic nu a fost neglijat de nici un scriitor de seamă al literaturii noastre. În chip solidar şi conştienţi că fac o operă de incontestabilă importanţă, scriitorii au realizat treptat şi în măsură diferită planul anunţat de Momuleanu într-o frază simplă din prefaţa la *Caracteruri* (1825): *„să lucrăm limba noastră cea vorbitoare"*. Problemele limbii literare erau însă destul de complexe în perioada de trecere de la o stare de înapoiere şi de dependenţă politică şi culturală la alta de înfăptuiri noi, moderne.

Eliade Rădulescu a pus în lumină, cu o intuiție precisă a cerințelor vremii, aspectele complexe ale procesului de modernizare a limbii noastre scrise. Prima perioadă a activității lui a fost deosebit de rodnică și a contribuit, așa cum au recunoscut-o toți urmașii lui, la fixarea unor principii sănătoase de îmbogățire și de perfecționare a limbii literare. Prefața la Gramatica românească din 1828 și alte numeroase studii, articole și polemici au sugerat o mare bogăție de teme și au clarificat perspectiva perfecționării limbii. Primele ziare care au apărut în jurul anului 1830 cît și revistele care au întrunit în paginile lor colaborări din partea tuturor scriitorilor de seamă, au continuat să dezbată cu însuflețire și adesea de pe poziții juste problemele limbii literare. E semnificativ că discuțiile despre limbă nu se limitau numai la Țările românești, ci au antrenat și pe publiciștii din Ardeal. În articolul program al „Gazetei de Transilvania" citim: „Cu toții știu și pricep cumcă renașterea unei nații pe o cale mai ușoară și mai scurtă nu este astfeliu cu putință decît prin însuși lucrarea și îmbogățirea limbei și a literaturii sale". Idei similare se puteau citi în acea vreme în Curierul românesc, Albina românească, Dacia literară, Propășirea etc.

*

* *

C. Negruzzi n-a lipsit de la datoria lui patriotică de a contribui cu priceperea și talentul lui artistic la cultivarea limbii literare. În condiții grele de reacțiune politică și de aservire față de influențele străine, dominante în viața economică și culturală a patriei, scriitorul, inspirîndu-se din valorile pozitive ale trecutului și ale tezaurului literar creat de popor, orientat pe linia unui realism consecvent, a adus însemnate contribuții teoretice și artistice la valorificarea elementelor originale, expresive ale limbii naționale. Scriitorul nu pretindea că e un legiuitor în domeniul limbii; dorea însă fierbinte să realizeze, conlucrînd cu alți scriitori, *„o limbă cultă și avută pentru a-și esprima ideile și simțirile"*, cum scrie prietenul său Alecsandri în Introducere la Scrierile lui Constantin Negruzzi (ed. 1872). Însuși scriitorul de care ne ocupăm mărturisea în scrisoarea „Despre limba românească" (a XXXII-a) intenția de a face propuneri și sugestii, nu de a dicta norme: „Dacă ne încercăm a face oarecare observații asupra limbei noastre, facem cunoscut mai-nainte, ca să fie tuturor știut că n-avem nicidecum pretenția a fi priviți ca niște legiuitori sau cel puțin ca niște povățuitori; voim numai să emitem opinia noastră alăturea cu a altor filologi, ce au lucrat și lucrează pentru limbă.

„Ne aducem aminte de decadința în care căzuserăm în privința limbei subt domniile străine. În corupția generală, se corupsese și ea! Nu mai era acum limba lui Dositeu și a lui Cantemir, nici a cărților bisericești, era un gerg (jargon) hibrid, mestecat cu ziceri turco-grece etc. Atunci era de bun ton a vorbi numai grecește sau o românească pestriță..." Și după ce recunoaște meritele literaților transilvani, care cu patriotism „începură a scrie mai multe dizertații prin care ne arătau origina noastră (ce începuseräm a o uita)", Negruzzi elogiază activitatea multilaterală a lui Eliade: „Din norocire, un om veni; un om care-și știa la perfecție limba sa; un om ce era totodată poet, jurnalist, literator".

Scriitorul moldovean a înțeles de la început seriozitatea reformelor propuse de Eliade și li se alătură cu entuziasm. În același timp, Negruzzi mai

realist și mai legat de tradiția istorică și de folclor, n-a căzut în greșelile pe care le-a făcut scriitorul muntean în a doua parte a activității lui, ca propovăduitor al italienismului. Atunci cînd se căutau drumuri noi în creația literară și cînd limba era amenințată cu fel de fel de încercări de „purificare" și modernizare artificială, C. Negruzzi, familiarizat cu textele vechi în care s-a adunat o adevărată comoară expresivă a limbii poporului, cunoscător al folclorului despre care a vorbit în articolul său „Cîntice populare ale Moldaviei" (publicat în Dacia literară 1840), fără a ignora creațiile literare artistice de mare prestigiu universal, pe care le citea în limba greacă, franceză, rusă etc., intervine cu mult discernămînt în discuțiile privitoare la limba literară, pentru a contribui la elucidarea unor chestiuni litigioase și pentru a cere simplificarea ortografiei, eliminarea pedantismului și a formelor hibride propuse de teoreticienii purismului sau ai etimologismului, pentru a susține orientarea limbii scrise după vorbirea firească a poporului[1]. În privința atitudinii sale față de complexitatea problemelor în discuție s-ar putea cita în special cele 4 scrisori *Despre limba românească* publicate în Propășirea din 1844 și devenite în volumul de opere din 1857: Scrisoarea XIV-a, respectiv a XV-a, a XVI-a, a XVIII-a, pe lîngă citata Scrisoare a XXXII-a, publicată mai tîrziu, în 1862.

Există în paginile acestor articole despre limba românească o serie de teze pline de adevăr și de noutate pentru acea vreme. Ele au rămas în conștiința scriitorilor secolului trecut ca certe puncte de orientare în munca de prelucrare a materialului limbii naționale și au stimulat elanuri creatoare în scriitorii artiști ai epocii. Chiar punctul de plecare al considerațiilor lui Negruzzi vădește originalitate în gîndire și o bază realistă a discutării sarcinilor cultivării limbii literare, pe temeiul solid al moștenirii trecutului, prin aplicarea unui criteriu estetic în organizarea lexicului, a imaginilor plastice: *„Dacă limba ar fi rămas precum se vede în cărțile vechi și se aude în gura poporului, și vrun om înzestrat cu o știință a limbelor rude s-ar fi apucat a o aduna și a o așeza precum cer tipul și origina ei, negreșit că am fi scăpat de toate aceste pleonasme, fiorituri și cacofonii"*. (Scris. a XIV-a).

Pilde de limbă frumoasă și expresivă ne pot oferi și scriitorii vechi; asta ne-o demonstrează succint Scrisoarea a XVII-a, în care autorul compară pe Dosoftei cu producțiile anoste ale unor poeți fără talent și fără dragoste de limbă, care scriau „o poezie hodorogită, încît jalea cuprinde orice simțire, cînd vede cineva frumoasa noastră limbă căznită și schingiuită astfel! Spune-mi — încheie Negruzzi — nu-ți place mai bine traducția lui Dosoftei cu-nchieturi socotite, care nu te ostenesc cînd o citești, nici are fraze mari întortochiate și scîlciate?".

Opoziția față de inovațiile nefirești în limbă nu înseamnă la Negruzzi un conservatism refractar oricăror înnoiri; termenii noi sînt necesari pe măsura dezvoltării civilizației și a vieții sociale. Receptiv la tot ceea ce poate îmbogăți limba cu temei și corespunzător nevoii de clarificare și expresivitate, el folosește multe neologisme și îmbinări noi de cuvinte, în construcții stilistice originale. În justa tratare a neologismelor l-a ajutat o bună orien-

[1]) Interesantă e în această privință *O corespondență literară între I. Eliade și C. Negruzzi*, publicată de A. Xenopol în Convorbiri literare, 1 aug. 1872.

tare, în multe privinţe erudită, în limbile şi literaturile romanice, aşa cum vedem mai ales în Scrisoare a XVI-a, în care autorul arată, printre altele, cum limba noastră „se ţinu lipită de latină prin gramatică, de italiană şi spaniolă prin ziceri, de portugheză prin pronunţie"; el citează cazuri de asemănare între aceste limbi şi cuvintele noastre cu pronunţare regională, veche: *her* (fier), *hiu* (fiu), *hierbinte* (fierbinte) etc.

Un merit incontestabil al lui Negruzzi îl constituie şi faptul că într-o epocă de puternice încercări de latinizare şi de „purificare" a limbii, cînd acceptarea neologismelor de origină latină, italiană, franceză se făcea aproape fără nici un discernămînt şi cînd lupta contra elementelor slave era atît de intensă, el se ridică energic combătînd această atitudine vătămătoare pentru însăşi existenţa şi progresul limbii. Soluţiile de cabinet nu se puteau potrivi cu realitatea vie a limbii poporului. Alungarea cu orice preţ a elementelor slave însemna „a destrăma toată pînza, şi prin urmare a crea o limbă, mai frumoasă poate, mai nobilă şi mai învăţată, căreia nimic nu i-ar lipsi alta decît de a fi românească." (Scris. a XVIII-a, Slavonisme).

Negruzzi detestă „pedantismul"; în acest domeniu el se întîlneşte cu A. Russo şi Alecsandri. Inovaţiile cu orice preţ cît şi conservatismul unor forme nepotrivite cu evoluţia modernă a limbii noastre sînt de asemenea condamnate. Ortografic şi chiar morfologic aspectul limbii scrise în aceea epocă putea fi desigur simplificat. În acest sens a lucrat Eliade ale cărui propuneri de reformă „i-au înveşnicit numele în literatura românilor", pentru că „el ne-a scăpat de atîtea lucruri prisoselnice", cum erau unele litere ale vechiului alfabet sau unele derivaţii bizare, după model grec sau turc (Scris. a XV-a). O categorică luare de atitudine faţă de problemele capitale ale limbii literare găsim în finalul Scrisorii a XXXII-a „simbolul credinţei noastre literare" cum îi spune autorul. Aici Negruzzi se ridică contra scrierii cu consoane duble, contra lui *u* scurt, contra puriştilor care voiau să impună un sistem artificial de derivare cu ajutorul sufixelor *-ciune* şi *-iune*, contra adaptării neologismelor după norme artificiale (*apt, respept, carapter* etc., în loc de *act, respect, caracter* etc.), contra abuzului ortografierii literei *d*, transcrisă cînd *z*, cînd *i*, cînd lăsată *d*: „Să nu facem pe Zoiţa şi Zamfira, Ioiţa şi Iamfira... Dacă sîntem siliţi ca să zicem *zeamă de vardă*" în loc de *curechi murat*, cel puţin să nu scriem *deamă de varză*..."

*

* *

Trebuie să ne amintim că seria problemelor citate mai sus a constituit uneori subiect de discuţii pentru unii scriitori ai epocii în care a activat Negruzzi. Am arătat în alt loc[1] — în chip cu totul sumar însă — că în paginile revistei „Romînia literară" problemele limbii au stat pe primul plan, iar C. Negruzzi a intervenit cu pricepere şi cu simţ de răspundere artistică în aceste discuţii. A. Russo întreba atunci: *„Dacă şefii nu vorbesc limba soldaţilor, dacă învăţaţii şi autorii nu scriu pentru popor, apoi de ce mai pierd vremea în vorbe şi în scrieri neînţelese?"* V. Alecsandri aflat în

[1]) În *Centenarul revistei Romînia literară* din Gazeta literară 1955, nr. 2, p. 3.

fruntea colaboratorilor declara că revista va încuraja *„tot ce este menit a răspîndi lumini, a aduce plăcerea cetitorilor și a dezvolta limba romînească cu un chip măsurat și înțelept"*. Două idei esențiale călăuzeau deci cercul scriitorilor clasici de atunci: întărirea funcției de comunicare a limbii și cultivarea ei artistică.

Consecvent cu teoria sa, C. Negruzzi a contribuit în primul rînd prin exemplul creației lui artistice la îmbogățirea limbii, cenzurînd treptat tot ce nu era potrivit cu legile dezvoltării ei. Îndemnul și pilda lui Negruzzi nu se reduc la simple teze declarative publicate în presa timpului[1], sau formulate apoi în schițele realiste inspirate din viața societății. Se știe că în 1840 Negruzzi împreună cu Alecsandri și Kogălniceanu au luat asupra lor direcția Teatrului național din Iași. Preocuparea de a promova creația originală s-a împletit atunci cu grija pentru cultivarea limbii literare. Scriitorii au contribuit cu piese originale, cu adaptări, la satirizarea jargonului și a formelor hibride în limbă. Alecsandri exprimase în versuri programul direcției noi în teatru:

Iar pe muza teatrală
Să o văd națională,

în vreme ce Negruzzi lămurea în prefețele pieselor sale principiile după care s-a orientat în munca lui literară. Problemele limbii se aflau pe primul plan, erau în centrul atenției scriitorilor de atunci. Astfel la baza comediei Muza de la Burdujeni stă intenția satirizării stricătorilor de limbă: *„Noi am fost zis... că sînt mulți care schinjuiesc și sfîșie frumoasa noastră limbă, și în loc de creatori se fac croitori, și croitori răi... Asta ne-a îndemnat a compune această mică comedie crezînd că facem un bine arătînd ridicolul unor asemine neologiști"*. Combaterea tendinței extravagante de a introduce în limba scrisă tot felul de forme ciudate o găsim și în Scrisoarea a XIV-a formulată în termeni similari: *„nu e dat tuturor a creia ziceri și a băga scalpelul în biata limbă, pentru a o struji cum li se pare; că nu sînt toți creatori, ci croitori și croitori răi..."*

Negruzzi nu vrea să facă parte din tabăra diletanților care-și băteau joc de limba poporului. Chiar cînd recurge la unele inovații, la neologisme, el își explică munca în acest fel: *„Cît pentru stilul traducerii sale, el* (autorul) *s-a silit pe cît a putut a-l face înțeles și corect ca să poată esprima toată ideea autorului. Și zicerile ce se vor socoti străine, ce le-a întrebuințat în traducerea sa, sînt acelea de care limba romînească pînacuma era lipsită, care s-au priimit de clasice de o societate de bărbați literați ce au lucrat și neîncetat se ostenesc pentru cultura limbei"*. (Prefața la piesa Maria Tudor, 1837). Printre acești literați scriitorul nostru și-a cîștigat de vreme un loc de seamă. Atît ideile expuse teoretic în diverse împrejurări, cît mai ales opera lui artistică, în care teoria capătă formă și putere de exemplu pentru cei care se osteneau în cîmpul literaturii naționale ca să îmbogățească prin creații noi domeniul culturii noastre, au ajuns un important îndreptar practic. După un secol învățătura lui încă nu s-a învechit; dimpotrivă, ideile lui sînt instructive sub multe raporturi, în

[1]) În *Curierul* lui Eliade, în *Muzeul național* (1836), în *Foaia*... lui Gh. Barițiu, scriitorul moldovean participă la discuțiile asupra limbii și propune soluții realiste.

special cînd e vorba de limba literaturii artistice. Să privim acum mai de aproape acest domeniu al activității scriitorului.

*
* *

În legătură cu evoluția artistică a prozei lui Negruzzi se cunoaște faptul că începuturile activității lui literare se remarcă prin particularități prea regionale; graiul popular e neprelucrat, încît chiar fonetic limba scrierilor izbește prin moldovenismele păstrate ca în limba vorbită; cultivarea limbii e o noțiune necunoscută în asemenea pasaje:

„Pe la mijlocul veacului al 17-lea, mînia indienilor asupra ișpaniolilor urma necontenit. Auzîrile celi adivarate n-au stîns dintre noroadili aceste asuprite înfricoșata pomenire a cumplitelor fapte a biruitorilor săi; ei era numai supuși, însă nu era robiți. Intru aciastă vreme un guvernator ave asupra indienilor o mînie și o ură ascunsă mult mai mari decît aceea a procatohile său. Secretariul lui, cumplit împinitoriu a poroncilor sale celor strașnice era răpitoriu piste măsură, pentru aceasta îl ura indienii"... (fragment din 1823).

Majoritatea cuvintelor și a construcțiilor au aici un aspect neobișnuit. Nota regională în fonetică, morfologie și sintaxă apare la fiece pas: *mînie asupra..., auzirile celi adivărate; noroadili; ei era; secretariul... împlinitoriu a poroncilor; răpitoriu piste măsură,* etc.

Mai găsim în primele exerciții de traducere cum e Memnon (1823) forme ca *bini, undi, poati, faciri di bini, să margă, ci-i aiasta.*

Unele particularități regionale apar atenuate mai tîrziu, după 12 ani, în prefața traducerii piesei „Treizeci de ani din viața unui jucătoriu de cărți" în care citim construcții ca *„Traducătoriul aceștii drame nu au privit la nimic;* apoi: *mulțămire, îmbrățoșă, vide* etc. De asemenea, dacă alăturăm edițiile succesive ale poemului „Aprodul Purice" vom vedea că într-o fază inițială (1837) există numeroase particularități regionale: *sărba, plugariu, să legăna, vrajmașu, ave* etc., care sînt corectate în edițiile următoare (1849, 1857), apropiindu-se de formele literare ale limbii moderne: *serba, plugar, se legăna, vrășmaș, avea* etc. Mulțimea regionalismelor din primele încercări nu e comparabilă decît cu limba pestriță a Scrisorilor lui Kogălniceanu, tînăr student în apus.

Dacă Negruzzi ar fi continuat să scrie: *ave, mini, faciri di bini, aiastă, nu te vre, va pustie, am agiuns, fugisă* etc. probabil că ar fi rămas un autor minor sau chiar necunoscut. El a înțeles de vreme că scriitorul artist are datoria de a prelucra limba, de a-i da o haină luminoasă, colorată, expresivă, care să aibă armonie și muzicalitate. Excesul de regionalisme, arhaizarea silită ori neologismele neasimilate vatămă funcția de comunicare a limbii, împiedică cultivarea și progresul limbii. Ce fapte l-au determinat pe scriitor să pășească pe drumul modernizării artistice a limbii literare, devenind unul dintre cei mai activi susținători ai cultivării limbii noastre literare?

*
* *

Una din problemele capitale ale limbii în acea epocă, era, cum am mai spus, cerința unificării ei, dorită încă de pe vremea lui Simion Ștefan,

mitropolitul Ardealului. O dată cu acest proces trebuia urmărită simplificarea sistemului gramatical și ortografic al limbii, fără a neglija îmbogățirea, înnoirea lexicului[1]), crearea a ceea ce Negruzzi numea un *„stil mai potrivit cu civilizația veacului nostru"*. Acestor nevoi le răspundea într-o bună măsură reforma propusă de Eliade. Un scriitor de talia lui Negruzzi nu putea ignora importanța tezelor scriitorului muntean. Patriotismul local a cedat luptei pentru unitatea limbii, acțiune în care urmau să se angajeze, în primele locuri, scriitorii. În chipul acesta, cu mult timp înainte de unirea Țărilor romîne, unitatea limbii a reprezentat un factor de seamă în înțelegerea și conlucrarea patrioților romîni din acea vreme. Terenul unirii politice a fost pregătit prin străduanii comune de luptătorii care oglindeau în scrierile lor aspirațiile maselor spre emancipare și cultură.

Negruzzi a mers hotărît pe drumul unificării limbii fără a ține seama de prejudecățile existente în materie de literatură și limbă scrisă. Cînd Săulescu l-a atacat în Albina romînească din 1839, învinuindu-l că a uitat că e moldovean, că trebuie să scrie în limba provinciei sale, cu particularitățile ei regionale iar nu să se alăture scriitorilor care își „schimonosesc" vorba pentru a se apropia de limba scrisă la București, Negruzzi respinge acuzarea susținînd că scriitorul are datoria să contribuie la cultivarea limbii literare, la unificarea ei:

> „Eu sînt acel care am scris urmînd gramaticei muntenilor; eu am tradus și am tipărit pe Maria Tudor, Angelo precum și alte mai mici compuneri ce s-au văzut în foile de București. Eu am scris *a* în loc de *au* și *e* în loc de *îi*... Cuvîntul pentru ce am urmat regulelor literaților munteni, este că ele mi-au părut potrivite pe tipul limbii, mai înțălese și mai romînești decît ale acestui domn literator. De am zis *a* în loc de *au* este că am voit a-i deosebi singularul de plural, precum aceasta se vede în toate limbile ce au o gramatică. De zic *e* și nu *îi*, este iarăși ca să nu amestec verbul cu articolul". (Alb. rom. 1839, nr. 59, foileton).

Citatul e important pentru urmărirea procesului de unificare a limbii literare; se vede aici tendința spre statornicirea sistemului gramatical și grija de claritate și cultivare a limbii. Putem înțelege acum mai ușor rapida transformare intervenită în limba și stilul lui Negruzzi, în sensul creșterii calitative a artei lui de prozator, în sensul maturizării și a modernizării scrisului său, așa cum el apare, la numai un an după publicarea acestui răspuns, în nuvela Alexandru Lăpușneanu.

În această nuvelă C. Negruzzi a ilustrat atît capacitatea expresivă a limbii literare cît și posibilitățile lui de artist care modelează materialul limbii după cerințele conținutului. Din punctul de vedere al rolului scriitorului în selecționarea și organizarea elementelor limbii nuvela Alexandru Lăpușneanu e cel mai interesant document literar din prima jumătate a secolului al XIX-lea. La apariția ei scriitorii și deopotrivă cititorii au recunoscut în autorul ei un prozator de mîna întîi. Originalitatea creației lui C. Negruzzi apare aici mai ales în:

a) adaptarea mijloacelor limbii la specificul mediului, al personajelor, al stărilor sufletești descrise; b) sinteza elementelor expresive și dozarea particularităților arhaice și regionale.

---

[1]) G. Ivănescu: *Îndrumări în cercetarea morfologiei limbii literare romînești din secolul al XIX-lea*, în Limba romînă, 1/1955.

Povestirea istorică se impune prin dinamism și concentrare a mijloacelor limbii. Culoarea locală și forța conflictului între eroii epocii sînt sugerate prin cuvinte, expresii și construcții luate din fondul istoric al limbii:

— Cu voia Mării tale, zise Stroici, vedem că moșia noastră a să cadă de isnoavă în călcarea păgînilor. Cînd astă negură de turci va prăda și va pustii țeara, pe ce vei domni Măria ta?

— Și cu ce vei sătura lăcomia acestor cete de păgîni ce aduci cu Măria ta? adăugi Spancioc.

— Cu averile voastre nu cu banii țăranilor pre care-i jupiți voi. Voi mulgeți laptele țerii, dar au venit vremea să vă mulg și eu pre voi. — Destul, boieri! întoarceți-vă și spuneți celui ce v-au trimes să se ferească să nu dau peste el, de nu vrea să fac din ciolanele lui surle și din pelea lui căptușeală dobelor mele."

Acțiunea situată pe la mijlocul veacului al XVI-lea trebuia redată prin mijloace expresive potrivite; dar straturile lexicale atît de variate în această nuvelă nu stînjenesc înțelegerea textului. Cititorul nu are nevoie de glosar ca să poată urmări pe povestitor. În pasajul citat: *moșie* e explicat chiar de autor (ediția 1857) prin *patrie; de isnoavă* înseamnă din *nou;* apoi construcții vechi: (unele păstrate în graiul regional de azi) *a să cadă* = va cădea; *pe ce vei domni* = peste ce....; *au venit vremea* = a venit vremea; *celui ce v-au trimes* = celui ce v-a trimis. Construcții și cuvinte amintind de cronicari se pot întîlni des aici.

Puternic reliefată e ciocnirea dintre cele două tabere[1]. Sosirea noului domn e primită cu răceală de boieri; eroii apar vii sub ochii noștri:

Apropiimdu-se de Alexandru Vodă, se închinară pînă la pămînt, fără a-i săruta poala după obicei.

— Bine-ați venit, boieri! zise acesta, silindu-se a zîmbi.

— Să fii Măria ta sănătos, răspunseră boerii.

— Am auzit, urmă Alexandru, de bîntuirile țerii și am venit s-o mîntui, știu că țeara m-așteaptă cu bucurie.

— Să nu bănuiești, Măria ta, zise Moțoc, țeara este liniștită, și poate că Măria ta ai auzit lucrurile precum nu sînt; căci așa este obiceiul norodului nostru, să facă din țînțar, armăsar. Pentru aceea obștia ne-a trimes pre noi să-ți spunem că norodul nu te vrea, nici te iubește, și Măria ta să te întorci înapoi ca...

— Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu, răspunse Lăpușneanul, a căruia ochi scînteiară ca un fulger, și voi merge ori cu voia ori fără voia voastră. Să-mă-ntorc? Mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt! Al Nu mă vrea țeara? Nu mă vreți voi cum înțăleg?"

Caracterul voluntar și despotic al lui Lăpușneanu apar viguros conturat în replici hotărîte. Se vede că din punctul de vedere al exprimării autorul s-a situat la nivelul limbii literare moderne: au dispărut formele regionale ca: *nu te vre, nost* etc. Ca stil, remarcabilă e concentrarea frazei, dinamica dialogului potrivit cu situația de tensiune sufletească a celor ce se înfruntă. Orice „adaos prisoselnic", despre care vorbea în alt loc, a fost eliminat. Aspectul dramatic reiese astfel mai pregnant. Aceste calități fundamentale l-au făcut pe Alecsandri să caracterizeze nuvela astfel: „Alexandru Lăpușneanul acest cap d-operă de stil energic și pictură dramatică". (Introducere la ediția 1872).

[1]) O analiză pătrunzătoare a valorii estetice a prozei lui Negruzzi, găsim la E. Lovinescu: *Costache Negruzzi; viața și opera.* Editura Casei școalelor, 1940.

Cu totul altceva se întîmplă cînd — destul de rar dealtfel — autorul descrie mediul sau amănuntele acțiunii. Prima frază a nuvelei e caracteristică în această privință: într-o înlănțuire de subordonate se prezintă succint o bogăție de fapte istorice privind trei domnitori din trecutul Moldovei: Eraclid, Tomșa, Lăpușneanul. Oricare alt scriitor ar fi dezvoltat într-un întins capitol evenimentele care au precedat venirea lui Lăpușneanu. Negruzzi folosește un singur alineat ca să fixeze liniile mari ale epocii istorice. Fraza amplă, construită prin subordonare, e potrivită descrierii, spre deosebire de frazele scurte, caracteristice analizei psihologice. În altă situație similară, cînd prezintă portretul doamnei Ruxandra, precizia amănuntului vestimentar și evocarea figurii ei curg într-o limbă domoală, în fraze bogate, cu puține particularități lingvistice din care reținem: privise pe un frate *lepădîndu-și relegea;* era tristă și *tînjitoare,* ca floarea *espusă* arșiții soarelui, ce nu are nimică s-o umbrească etc.

Stările psihologice în care domină pasiunile violente sînt construite într-un pitoresc amestec de elemente vechi și de neologisme necesare pentru fixarea nuanțelor afective. Sîntem la începutul literaturii moderne dar nu avem impresia că autorul dibuiește în căutarea unor formule artistice expresive, valabile. În analiza psihologică vocabularul e nou, uneori neașteptat de nou, iar fraza devine scurtă, nervoasă, stilul uneori discontinuu ajungînd chiar la izolarea părților frazei, care după normele tradiționale ale gramaticii formează un întreg indivizibil.

Îmbogățirea vocabularului se vede mai ales din utilizarea neologismelor și a termenilor vechi în procesul zugrăvirii artistice a realității. Citim astfel de îmbinări de cuvinte: „Ca să sece *influența* boierilor și să stîrpească cuiburile *feudalității,* îi despuie de averi sub feluri de *pretexte,* lipsindu-i cu chipul acesta de singurul mijloc cu care putea ademeni și *corumpe* pre norod; *țidulă vestitoare greșalei lui;* boierii închinau și urau pre domn cu *vivate* zgomotoase“ etc.

Citatele ar putea fi înmulțite recurgînd la alte opere ale autorului pentru a demonstra mai pe larg caracterul original al traducerii teoriei în practica muncii literare. C. Negruzzi a deschis calea pentru utilizarea tuturor mijloacelor existente la aceea epocă în limbă, în scopul evocării sugestive, precise și dinamice a acțiunii, a oamenilor și a mediului prin:

— aplicarea unui criteriu estetic just de selecționare și de organizare a materialului limbii; pe această linie analistul modern, psiholog în adevăratul înțeles al cuvîntului, cenzurează regionalismele și formele artificiale care nu erau „potrivite pe tipul limbei“;

— înnoirea continuă a construcției stilistice din rezervorul limbii populare și din tezaurul istoric; atribuirea unei funcții metaforice proverbelor și zicătorilor vechi (cum va face mai tîrziu, în mai mare măsură Ion Creangă).

În chipul acesta întîlnim în opera lui Negruzzi germenele procedeelor artistice literare care vor înflori în mod deosebit în secolul al XIX-lea. Ampla construcție frazeologică a prozei lui Odobescu în care se descrie natura își are punctul de plecare în pasajele narative din bucata „Pelerinagiu“, plină de amănunte pitorești și de amintiri din literaturile clasice; ciocnirea dramatică a caracterelor și desfășurarea violentă a pasiunilor

din teatrul lui Alecsandri şi Caragiale amintesc scenele realiste din Alexandru Lăpuşneanu şi pitorescul tipurilor din Scrisorile lui Negruzzi.

Sursa istorică, particularităţile vieţii sociale contemporane, frumuseţea naturii şi aspiraţia spre o viaţă mai bună, mai liberă, puteau oferi subiecte interesante unui scriitor. Limba cu toată bogăţia formelor istorice şi populare punea la dispoziţia celor dornici să-i dea o formă artistică un material vast şi capabil să se mlădieze în nuanţe poetice subtile. Influenţa literaturilor europene, evoluate prin munca artistică a scriitorilor de renume universal, oferea modele de stil interesante şi chiar un material lexical nou, cerut de mersul înainte al culturii umane. C. Negruzzi reţine ceea ce-i trebuia ca să zugrăvească în culori realiste viaţa societăţii pentru al cărei progres s-a străduit ca scriitor.

*
* *

Prezentarea unui tablou sumar al formelor lexicale, gramaticale şi stilistice folosite de scriitor pentru a oglindi veridic conţinutul de idei al operei sale este o problemă destul de dificilă. Registrul acestor forme, chiar dacă ne mulţumim cu un material fragmentar, poate da o idee despre transformarea calitativă a prozei lui, despre depăşirea succesivă a dificultăţilor pentru a obţine treptat rezultate originale în mînuirea limbii. Intreaga experienţă de scriitor a lui C. Negruzzi e semnificativă pentru înţelegerea acelei etape istorice de evoluţie a limbii noastre literare. Răsunetul curentelor literare din acea epocă, influenţele dinafară venite odată cu sporul ideilor noi politice, sociale, culturale au pătruns în paginile operei sale. De aceea cercetătorul nu se poate opri numai la nuvela Alexandru Lăpuşneanu, ci trebuie să aibă în vedere întreaga desfăşurare a operei pe care singur scriitorul a socotit-o ca vrednică să rămînă document pentru posteritate. În cazul lui Negruzzi volumul întocmit de el în 1857, conţinînd cele mai importante bucăţi, oglindeşte de fapt valoarea creaţiei artistice a autorului, începînd cu bucata „Cum am învăţat romîneşte" şi terminînd cu ultimele scrisori. Acestui volum i s-au mai adăugat numai foarte puţine lucruri scrise de autor după 1857, printre care importanta Scrisoare a XXXII-a amintită mai sus.

Să ne oprim acum la cîteva particularităţi de limbă aşa cum ni le pune la îndemînă creşterea treptată a operei scriitorului nostru.

*

In una din primele bucăţi, în Zoe datată de autor 1829, Negruzzi scria:

> Un arnăut veni în curtea lui, merse drept în camera unde el dormea, deschise uşa, intră şi scoţînd un pistol din cingătoare, îl slobozi în el. Glonţul trecu alăturea cu capul tînărului, *bortili perina* pe care se *răzăma*, şi se înfipse într-o cărămidă din *părete*, a *căria sfărămături să reîntoarseră* şi căzură pe pieptul *dormitorului* [celui ce dormea]. Iliescul sări şi se *răpezi* ca fulgerul la noul venit, care scosese al doilea pistol. Arma i se *smînci* din mînă, şi o *îmbrîncătură* aruncă pe ucigaş pe o canapea. Negreşit că ceasul morţii ar fi sunat pentru acel cutezător, dacă în căderea sa, turbanul nu i s-ar fi desfăşurat. Nişte coame castanii unduioase se răsfirară pe umerii şi pieptarul lui înfirat. Aceasta era Zoe.

Cele cîteva regionalisme (*bortili, răzăma, să întoarseră, răpezi, smînci, părete, îmbrîncătură*) sau arhaismele (*a căreia sfărămături, dormitorul, Iliescul*), păstrează aspectul popular vorbit al limbii. Narațiunea se desfășoară în fraze scurte și repezi. Acumularea de verbe de la început anunță concentrarea stilistică din Alexandru Lăpușneanu. Dar elementele graiului vorbit și neologismele apar într-un cadru literar nou: dispar formele prea regionale pe care le-am întîlnit în primele traduceri ale autorului, cînd scria: *piste, cutezătoriu, dormitoriu* etc.

Numărul neologismelor și forma adaptării lor la „tipul limbei" sînt surprinzătoare pentru faza timpurie a activității autorului, cînd cei mai de seamă scriitori ai vremii se luptau cu mari greutăți în munca de îmbogățire și de cultivare a limbii. Aceste dificultăți au fost pomenite și de Grigore Alexandrescu în Epistola sa către Voltaire:

> Astfel era-n țară la noi: noi trebuie să formăm,
> Să dăm un aer, un ton limbii în care lucrăm,
> Pe nebătute cărări loc de trecut să găsim,
> Și nelucrate cîmpii de ghimpi să curățim.

Elementele noi în limbă se văd la Negruzzi încă în primele lui bucăți cum sînt cele grupate în ciclul *Amintiri de junețe*. Fraza lui capătă originalitate, precizie și vigoare stabilind legături interioare între fondul vechi și noile achiziții ale limbii care reflectau noutățile veacului și influența literaturilor europene clasice:

> Amăgită în *deznădejdea* sa, (Zoe) se lăsă la o *melancolie* ce o făcu mai *interesantă*, dar inima ei ce se hrănea de dragoste, nu putea *via* fără *amor*... (1829).
>
> Știu că *duelul este un prejudeț*, ramas din timpurile *barbare*. Știu că e o *absurditate* a se bate cineva pentru ochii unei *actrițe*, fie verzi, ori albaștri, și e o nebunie a căuta sfezile și gîlcevile; sînt însă cazuri *fatale* cînd un om ce are cel mai mic *simtiment* de *onor* nu poate face altfel și trebuie să se facă ucigaș sau jertfă, dacă nu voiește a lasa o pată numelui său și o rușine familiei sale. Făceam aste *reflexii*, uitîndu-mă la domnul acest care nu voia să se bată, și care aștepta un răspuns... (1838).

S-ar putea cita numeroase alte pasaje în care folosirea neologismelor nu distonează cu tonul firesc al povestitorului inspirat din realitățile societății vechi ori moderne, influențat de felul de a vorbi, nu numai al poporului, dar și al cărturarilor vremii sale. Astfel construcțiile de mai sus: *se lăsa la o melancolie ce o făcu mai interesantă; duelul este un prejudeț; sentiment de onor; aste reflexii,* ca altele, în același gen: *feluri de figuri fantastice; să nu te ajungă intriga și calomnia; pigmei degenerați. Și de unde se stoarce acest nămol de aur? Din sudoarea poporului ce geme subt impilarea despotismului și a aristocrației* etc. — înseamnă de fapt un material nou[1]) în vocabularul limbii literare, care nu micșorează valoarea vechiului tezaur de forme, expresii și cuvinte din care scriitorii cu dragoste de limbă au luat ceea ce le trebuia ca să exprime colorat și plastic o idee. În citatele de mai sus: *melancolie, absurditate, fatal, reflexie*

[1]) P. V. Haneș: *Dezvoltarea limbii literare romîne în prima jumătate a secolului a XIX-lea*, ed. II. 1926, p. 194.

conțin nuanțe pe care limba veche greu le-ar fi putut reda; ea trebuia adesea să le parafrazeze. În același timp: *sfadă* și *gîlceavă;* variantele: *fie, ori, sau; ucigaș, jertfă* sînt toate necesare și scriitorii nu s-au gîndit să le lepede de dragul noutăților.

Atitudinea pozitivă față de neologisme și față de stilul capodoperelor universale putea stîrni critici din partea partizanilor tradiției istorice, înțeleasă ca o stare pe loc a limbii vechi. Acestor conservatori pare să le răspundă scriitorul în aceste rînduri care reflectă concepția autorilor clasici din acea vreme față de problemele îmbogățirii și cultivării limbii literare:

„Cît pentru cuvîntele streine ce el (traducătorul) au întrebuințat în traducere, de îl vor întreba de unde sînt zicerile aceste, va răspunde cu un literat bărbat romîn, că „sînt de acolo de unde este toată limba noastră, de unde sînt zicerile: om, cap, ochi, urechi, nas, dinte, limbă, barbă, braț, mînă, apă, vin, făină, masă, casă, ș. a.[1] Va mai adăuga că fieștecare limbă, cînd au început a să cultiva, au avut trebuință de numiri nouă, sau și le-a făcut de sine, sau s-au împrumutat de acolo de unde au văzut că este izvorul științelor și a meșteșugurilor... Noi nu ne împrumutăm cu cuvintele ce ne lipsesc, ci le luăm ca o moștenire de la maica noastră (latina) și ca o parte ce ni se cuvine de la surorile noastre (ital. franț. span. și port.)".

*

Valorificarea atentă a documentelor istorice și a literaturii populare s-a îmbinat în creația scriitorilor din generația revoluționară de la 1848 cu folosirea justă a celorlalte resurse de îmbogățire a limbii literare cum sînt împrumuturile, adaptările, calcul lingvistic etc. În acest chip jargonul pestrit al claselor exploatatoare înclinate să imite nu numai felul de a trăi, a lucra, a gîndi, ci și modul de a se exprima, cînd a turcilor, cînd a grecilor, a căpătat o lovitură decisivă odată cu diversele teorii lingvistice eronate care tindeau să abată dezvoltarea limbii de la făgașul ei normal.

Scrisorile lui Negruzzi oferă imaginea desfășurării mijloacelor lingvistice de care dispunea scriitorul pentru a reda plastic realitățile vieții. Ne referim în special la Scrisoarea a XIX-a „Ochire retrospectivă" și la Scrisoarea a XXVI-a, „Pelerinagiu". Ca în nuvela care l-a consacrat în 1840, autorul în aceste scrisori ilustrează principalele tendințe în dezvoltarea limbii literare de pe la mijlocul veacului trecut: folosirea materialului limbii vorbite, a limbii scrierilor vechi, îmbogățirea limbii literare prin introducerea neologismelor în legătură directă cu progresul culturii moderne și odată cu asta rapida dispariție a grecismelor și a turcismelor[2]). În îndreptările pe care le aduce textelor, publicate în diverse periodice, atunci cînd întocmește volumul din 1857, neologismele adesea iau locul cuvintelor regionale ori vechi: *poftit, vreme, cinste, moaște, văzduh,* devin: *invitat, timp, onor, relicvie, aer.* În același timp criteriul estetic se întărește și formele neasimilate, greu de înțeles, sînt corectate: *rezoane, să ne înturnăm* devin: *cuvinte, să ne întoarcem*[3]).

[1]) Gramatica romînească de I. Eliad. Tipărită în București, 1828. In 8. La prefață fila XXII (nota lui C. Negruzzi).

[2]) T. Vianu: *Probleme de stil și artă literară,* ESPLA, 1955, p. 178 și urm.

[3]) P. V. Haneș lucr. cit. p. 211.

Un bogat material lingvistic poate ilustra felul cum Negruzzi a înțeles să contribuie, în epoca maturității, la evoluția limbii:

> În acel *chiar* — obscur *priincios ochiului,* spune-mi *înturnatu-ți-ai* vederea de pe culmele învecinate pline de verdeață și de bucurie asupra orașului ce zace la picioarele tale, beat de vuiet, culcat pe costișa lui ca să-și odihnească *mădulările* cele de granit? *Luat-ai seama* atunci la o ceață ce vine și se întinde ca un *giulgiu mortuar piste* vîrful turnurilor și al clopotnițelor, ceață grea ca somnul trădătorului și rece ca mîna soartei; care uneori ca un zeu se încolăcește *împregiurul* orașului, sau ca un Briareu își întinde brațele în toate părțile, însemnînd feluri de figuri *fantastice,* precum un mare caleidoscop.

Reminiscențele lecturilor din cronicari se împletesc aici cu cele din literatura clasică antică, lexicul devine variat iar metafora însufletită: *chiar* e forma veche a lui *clar* (din lat. *clarus); priincios ochiului; mădulări de granit;* culoarea locală apare în forme ca: *piste, împregiur;* comparații care amintesc de arsenalul stilistic al romantismului: *oraș ... beat de vuiet; ceața grea ca somnul trădătorului și rece ca mîna soartei; ca un Briareu ...; precum un mare caleidoscop;* inversiuni și interogații retorice: *înturnatu-ți-ai vederea ...; luat-ai seama ...* Totul e organizat cu o mînă de artist experimentat în fixarea nuanțelor expresive care oglindesc o comunicativitate caldă și o înțelegere adîncă a omului și a vieții.

Cam în același timp Alecsandri își colora astfel exprimarea în bucata *Balta albă* (1848): „După *zisa* acelor *prietini a* domnului consul peste zece mii de *oamini se găsiau* acum *împregiurul* acelei bălți și se lecuiau, văzîndu-i cu ochii, de tot soiul de patimi. În acel izvor de *tămăduire, orbii* ciștiga vederile, surzii auzul, ologii picioarele, bătrînii puterile s.c.l." Materialul lexical e și aici luat în parte din graiul popular regional: *zisa, oamini, tămăduire, împregiur;* acordul oscilează între forma veche: *orbi ciștiga* și cea nouă: *oamini se găsiau* (cum spusese Negruzzi că e mai bine); *prieteni a domnului* (nu *ai* domnului). Acestui material i se adaugă apoi o mare bogăție de neologisme mai ales în Amintirile lui de călătorie.

În alte pagini întîlnim cuvinte și construcții care diferențiază opera lui C. Negruzzi de creația literară a altor scriitori:

> De la Călugăra răcoreala atmosferei, *sănineța orizonului, vioșia* verdeței îmi arăta că intru în regiunea munților. Cu cît de *ostenicios* e drumul cu atît e și de pitoresc... În adevăratul înțeles, Camera este *cantora* (biroul) sărăriilor, dar *în ființă* ea este curtea tîrgului Ocnei. Aicea se concentrează toate interesele nu numai a *rufetașilor* (= lucrător la ocnele de sare), ci și a orășenilor. De la Cameră se împrăștie *favorul* și *disgrația,* dragostea și *urgia,* binele și răul. Într-un cuvînt, ea este o *autoritate* mai mult sau mai puțin însemnată după *gravitatea* camarașului...
>
> Ascultam cu mirare pe omul acesta, ce a jucat o *rolă* însemnată în patria sa, cu *dezgust* și căință vorbea de *politică,* el care mai toată viața și-o petrecuse în *intrigile diplomației* și în zbuciumările politicei.

Scrisoarea XXVIII. din care am citat mai sus, conține particularități de limbă și de stil interesante pentru înțelegerea etapei istorice a dezvoltării limbii de pe la mijlocul veacului trecut (1852). Mai citim tot acolo: *o impresie* e *mîhnicioasă; fuzia între munteni și moldoveni face progrese; apoplexia* e *trăznitoare; tiranul* e *rafinat; despre nord te sui pe o scăriță; ocuparea sa este a vizita școala publică și spitalul ...; a cărora este inspector de douăzeci de ani; de măgulirile lingușiei dreptul simț se întu-*

necă; priveala e încîntătoare; apa nu analizată...; nu ştie nimeni din ce atomuri se alcătuieşte; proprietarul către care ne leagă o veche prietenie etc.

Pe lîngă aceste forme şi construcţii întîlnim o serie de referinţe şi citate atît din literatura noastră cît şi din cea universală, dovadă că scriitorul era familiarizat cu operele de mare circulaţie, intrate în patrimoniul culturii europene. Un vers, un proverb, o aluzie glumeaţă sînt folosite de autor în forma lor originală, latină, greacă, franceză, germană. Literatura veche laică şi religioasă, folclorul şi înţelepciunea proverbelor şi a zicătorilor aduc adesea nuanţe vii, plastice în ansamblul naraţiunii. Cît preţ punea scriitorul pe valoarea acestui material expresiv se poate vedea din bucata „Păcală şi Tîndală" în care Negruzzi a sistematizat, sub forma unei expuneri atrăgătoare, ingenios dezvoltată, proverbe şi zicători populare menite a servi drept ghid practic în viaţa cotidiană. Entuziasmul acesta faţă de bogăţia formelor şi a conţinutului literaturii vechi şi populare şi folosirea citatelor din literaturile străine, stilul erudit, vor caracteriza şi pe Odobescu, pe cînd vioiciunea dialogului, nuanţa familiară a conversaţiei şi dinamica stilului vor căpăta o mare amploare la Caragiale.

* * *

C. Negruzzi a ilustrat concret prin creaţia lui artistică modul just de îmbogăţire a limbii literare, a deschis, odată cu alţi scriitori ai vremii, largi perspective de folosire artistică a tezaurului limbii vechi şi a limbii populare, fără a abuza de elementele particulare a graiului vechi ori regional. Scriitorul nu s-a ferit de influenţa neologismelor, a limbilor străine. N-a admis însă nicăieri exagerările, a combătut lipsa criteriului logic şi estetic în folosirea limbii. Şi cum exagerările se manifestau mai ales în curentele filologice şi în activitatea publicistică a unor gazetari improvizaţi, franţuziţi, al căror scris a contribuit la stîlcirea limbii scrise, cîmpul activităţii critice putea fi lărgit în multe direcţii. Aspectele negative în mînuirea limbii sînt combătute cu spirit.

Mai de vreme decît oricare scriitor moldovean, C. Negruzzi a renunţat la unele forme arhaice sau prea regionale şi s-a alăturat tendinţei de a fixa reguli gramaticale care să stea la temelia unui sistem logic, stabil, al limbii literare. Înaintea lui Kogălniceanu, Alecsandri, Russo, scriitorul de care ne ocupăm scrie (în epoca maturităţii, după 1840):

> Nenorocitele războaie *ale* lui Vasile Vodă slăbiseră ţara şi demoralizaseră oştile; de la *ai* săi nu aşteptă vreun bine; pentru că *ai* săi totdeauna *l-au* impilat: proţesele au *ajuns* (nu agiuns); *acest* proiect; *acest* drept; mi-ar *plăcea; surugii care duceau* caii; *fuzia* între... (după recomandarea lui Eliade de a prefera formele scurte ale neologismelor); două luntre; ni-ar face onoare (nu *onor*, deşi Alecsandri insistase pînă tîrziu să se scrie *onor*, nu *onoare*).

Cît despre tendinţele de a influenţa subiectiv şi nefiresc dezvoltarea limbii literare, e suficient să amintim satirizarea purismului în piesa „Muza de la Burdujeni" ca să ne dăm seama de interesul pe care nu numai ca scriitor ci şi ca om de teatru, ca susţinător al creaţiei dramatice originale, l-a manifestat pentru cultivarea limbii. Teatrul era un loc potrivit pentru o asemenea activitate patriotică, precum presa, periodicele celor trei provincii erau un cîmp al dezbaterilor privind limba şi literatura naţională.

Latura combativă a activității lui Negruzzi se vede clar în invectivele adresate purismului și galomaniei pe care le ridiculizează necruțător:

C-na (= cucoana) Caliopi — (cîntînd)
Azi cu o petițiune
M-adresai către Amor,
Și-l rugai cu-ncordăciune,
Să astîmpere al meu dor.
De-a mea tristă pusăciune,
Te îndură, zeu de foc!
De nu vrei protestăciune
Să întind în orice loc.

Azi am compus versurile aceste. Cum îți par, Stănică? *Stănică.* — Frumos cuconiță, tare frumos. Cam mult *ciune* și *tăciune. Caliopi.* — Taci nătăraule dacă nu *conprizi* limba cea frumoasă...

Satirizarea limbii pestrițe a unor personaje apare în acumularea de cuvinte neasimilate în limba noastră; ele stîrnesc un comic veritabil. Caliopi folosește astfel de construcții și cuvinte:

Ai niște vorbe *inconvenante* care sînt *însuferibile; mă compromotezi;* întreabă numele și *anonsează* frumos; *feblele* mele talente cum vor răspunde *la așteptarea* dtale? Limbagiul acesta *testimonează că simțibilul amor* și-au stabilit *lucrătoria* înfocatelor sale *darde* în sînul vostru; cît este de *tînguibilă* o jună femee cînd urmează a-și *decida* soarta!; Ah, în ce oribilă *pusăciune* se găsește o jună femee cînd trebuie să *dispuie* de inima sa și se vede nevoită a face o *tranzacțiune*... cu *simtimentul onorului* etc. etc.

Cu aceeași vervă satirică Negruzzi se ridică în ultima lui scrisoare, spre sfîrșitul activității lui literare (Scris. a XXXII-a, 1862) împotriva exagerării influențelor dinafară, în special contra abuzului de neologisme într-o epocă „în care *traducătorii cădeau dintr-un exces în altul; căci în adevăr lipsiră zicerile turco-greco-slave, dar se introduseră cele latine-franco-italiene. Ne trezim cu poezii de felul acesta:*

Sarmantă damicelă
Cu ochi ca de gazelă,
Te am o columbelă
Divină și mult belă..." etc.

Combaterea acestor tendințe primejdioase pentru limba națională se întîlnește cu acerba critică a lui Alecu Russo la adresa pedantismului și cu proza satirică a lui Alecsandri din „Istoria unui galbîn și a unei parale" (1844). Kogălniceanu în „Steaua Dunării" a combătut jargonul pestrit plin de elemente franco-italo-latine atît de depărtat de limba vie, de limba poporului, baza limbii literare. Alecsandri în „Dicționar grotesc" a combătut denaturarea pedantă a limbii prin latinizare și purificare, și pe cei care o șileau să prezinte „monstruozități limbistice, fără a avea conștiință că păcătuiește în contra bunului simț, în contra esteticii și în contra poeticei armonii a graiului romîn".

*

Modelul de limbă literară pe care l-a urmărit și realizat într-un chip original C. Negruzzi e rodul unei pasionate munci de cunoaștere, asimilare și șlefuire a materialului limbii naționale. Principiul unității limbii

scrise şi scopul cultivării ei treptate prin strădania scriitorilor l-au călăuzit în crearea unui instrument de comunicare limpede, concentrat, viguros. Stilul lui plastic şi dens, familiar şi nou de atîtea ori, a apărut în urma unei continue selectări a elementelor şi a formelor limbii. Din compararea variantelor, din cercetarea corecturilor prin care căuta să promoveze valorile sugestive ale cuvintelor şi expresiilor se poate vedea cum Negruzzi treptat-treptat s-a îndepărtat de regionalismele abundente la Donici, n-a abuzat nici de neologisme cum face uneori Bolliac, a preluat cu măsură elementele arhaice, pentru a da culoare naraţiunii, iar nu de dragul de a le reda viaţa apusă cum încerca Asachi într-o bună parte a operei sale. Un echilibru clasic domină stilul lui Negruzzi şi acest caracter original al artei lui a putut apare în urma şlefuirii textului, cum se poate vedea din cîteva exemple.

„Şalul negru" publicat întîi în Curierul de ambe sexe din 1837 apare acolo într-o formă cu totul diferită de cea publicată în volumul din 1857. După 20 de ani artistul cu experienţă dă o formă mult mai îngrijită poemului tradus din Puşkin: nu numai limba şi stilul se clarifică, vocabularul şi imaginea devin mai sugestive, construcţia corectă, ca într-o limbă literară evoluată, dar se schimbă chiar şi structura versurilor; organizarea strofelor e nouă după 20 de ani. Redactarea din 1837:

Eu i-am dat lui aur şi l-am blestemat,
Ş-al meu cu credinţă robul am chemat.
P-armăsarul ager sării cu grăbire,
Şi lăsîndu-i frîul ca vîntul zburam,
N-am simţit nici jale nici milostivire,
Ca piatra eram.

În volumul din 1857 strofa e alta; versul scurt e plasat în interiorul strofei, după trei lungi şi e urmat de două lungi, adică dacă primele două de sus le-am lua şi le-am pune după cel scurt, aspectul noii strofe s-ar prezenta ca în volumul din 1857 din care citäm partea finală a strofei a V-a şi prima parte a strofei a VI-a astfel modificate:

Eu îi dădui aur şi îl blăstămăi
Şi pe credinciosu-mi rob atunci chemăi
Pe calul meu ager sării cu grăbire,
Şi lăsîndu-i frîul ca vîntul zburam,
Nu simţeam durere, nici compătimire,
Ca piatra eram.

Cuvintele şi limba apar modernizate; exprimarea e mai firească, mai artistică, dar şi mai simplă: *jale* şi *milostivire* devin *durere* şi *compătimire;* perfectul compus e înlocuit cu perfectul simplu (curioasă e preferinţa pentru forma moldovenească în *-ăi*), inversiunea greoaie: *Ş-al meu cu credinţă robul am chiemat* e înlocuită cu un vers curgător: *Şi pe credinciosu-mi rob atunci chemăi.*

Mai concludentă e în privinţa şlefuirii limbii operei literare comparaţia între forma Scrisorii întîi, varianta din 1837, aşa cum a apărut în Alăuta romînească din 24 iunie sub titlul „Fragment dintr-o călătorie" şi forma modificată, uneori în mod substanţial, în volumul tipărit de autor în 1857. Textul paralel poate fi urmărit în întregime în ediţia Clasicii romîni

comentați, îngrijită de V. Ghiacioiu, de unde citãm cîteva pasaje semnificative pentru sensul intervențiilor autorului:

În prima redactare:

El *ar cãdea cu bucurie* la o dulce reverie, dacă *pocnitile* biciuștei *surugiului* și *prozaicile* lui *răcnite l-ar lăsa în ticnă*. Dar iată te apropii de Tîrgul Frumos; să nu *să lunice cetitoriul* a judeca după nume și *fapta; cîte lucruri și cîți oameni au pompoase nume și nu au decît nume!...*

Nu departe de *aice* sînt apele minerale de Strungă, *ce sînt de un nespus folos la feliurite boale*. Ele însă *sînt necăutate... Mulți din bolnavii ruși s-au vindecat aicea, să și făcusă niște căsuțe pentru ei acum însă și acele să strică...*

Toate vestesc *mulțămire sufletească și dulce viață cîmpască.*

Odinioară însă acest tîrg *au fost* mult mai lăcuit; *dovadă multe bune case ce se văd pustii.*

Acum iată textul din volumul tipărit în 1857:

El *s-ar lăsa bucuros* la o dulce reverie, dacă *pocnetele* biciuștei *postilionului* și *prozaicele* lui *răcnete nu l-ar turbura*. Dar iacă te apropii de Tîrgul-frumos! Să nu *te luneci* a judeca după nume și *lucrul! cîte lucruri și cîți oameni își ascund nimiccia (!) sub pompoase numiri!...*

Nu departe de *aici*, sînt apele minerale de Strunga, de *însemnător folos la felurite boale;* ele *sînt însă neîngrijite... În campania trecută mulți din bolnavii ruși s-au vindecat aici...*

Toate vestesc aici *liniștea sufletului și dulceața vieții cîmpenești... Odată* însă acest tîrg *a fost* mai *locuit, cum se cunoaște din multe case ce sînt acum pustii.*

Fără a renunța la culoarea locală, autorul concentrează uneori, alteori înlocuiește părți întregi ale frazelor pentru a limpezi imaginea; el introduce cuvîntul literar, expresia corectă și artistică. Gramatical, dezacordul dispare, formele morfologice sînt cele ale limbii literare, nu cele regional-moldovenești; și fonetic, cuvintele apar în forma lor literară, modernă.

*

* *

Concluzii. Din cele spuse pînă aici se poate vedea că activitatea lui C. Negruzzi, prin desfășurarea ei multilaterală, are o însemnătate considerabilă pentru dezvoltarea și perfecționarea limbii noastre literare. Într-o epocă în care atît pe plan politic-social cît și în domeniul culturii se ducea o luptă stăruitoare pentru libertate și progres, rolul limbii, ca factor principal de comunicare, era înțeles în deplină lui semnificație de scriitorii patrioți, care și-au pus talentul și puterea de muncă în slujba cultivării limbii, în slujba îmbogățirii literaturii naționale cu noi creații artistice clasice. Ca scriitor moldovean Negruzzi a înțeles de vreme în ce sens trebuie să meargă procesul unificării și al modernizării limbii literare. De aceea el a susținut și propagat ideile juste din tezele inovatoare ale lui Eliade și a promovat consecvent politica de colaborare dintre scriitorii, oamenii de știință, publiciștii din Muntenia, Ardeal și Moldova în vederea stabilirii principiilor normative juste în cultivarea limbii.

Ideile teoretice ale lui Negruzzi conțin sugestii realiste și în concordanță cu evoluția firească a limbii. Cunoașterea aprofundată a limbii vorbite, a textelor istorice în care s-au sintetizat valori expresive deosebite

din corespondența purtată de la Liège în 1890 cu N. Iorga[1]. Întors în țară, a continuat să culeagă basme și povești, bucurîndu-se sub acest raport de aprecieri elogioase, iar în 1892 a pus bazele vechii „Biblioteci pentru toți", în care personal a publicat, pînă în anul morții, numeroase traduceri din literatura franceză. A fost prieten bun cu Traian Demetrescu, căruia i-a închinat un frumos articol la moarte, reproducînd pasagii din scrisorile acestuia („a urmat între noi o corespondență aproape neîntreruptă" — spune Stăncescu). În 1897 a făcut o călătorie de o lună de zile în Elveția (2 iulie—2 august), lăsînd un prețios jurnal. În anii care au urmat, D. Stăncescu a continuat să lucreze și să publice intens. S-a stins în 1899 și dispariția lui n-a turburat atmosfera vremii. Apoi s-a așezat tăcerea și indiferența peste figura și activitatea lui.

D. Stăncescu și activitatea lui de literat

D. Stăncescu a pornit la drum cu gînduri de creator moralist și s-a menținut pe linia aceasta. Așa apare chiar de la prima sa bucată din *Literatorul: Actualități*, în care prezintă drama unei fete de familie nevoiașe, înșelată de un tînăr aristocrat[2]. Continuă apoi, tot în paginile *Literatorului*, critica moravurilor societății burgheze: prin *Memoriile unui cățel*, care destăinuie viața imorală și mizerabilă a stăpînilor lui și a cunoscuților acestora[3], prin *Întîmplările unei băncuțe*, care observă multe, trecînd prin diferite pungi și buzunare[4], prin *Monologul unui papagal* lipsit de libertate[5], etc. Concomitent zugrăvește cu duioșie și înțelegere — deși idilic — viața trudnică și grea a oamenilor din popor ca în *Copilul muncitorului*[6] sau în *Pastel*, în care furtuna răstoarnă pe mare barca unui pescar, așteptat de mamă și copii[7]. D. Stăncescu este însă preocupat de realizarea artistică a scrisului, de transpunerea în scris a unor procedee plastice, după cum încearcă același lucru mai tîrziu în bucățile *Artă* (întruchipată într-o femee) și *De teamă*, publicate în 1889, în *Revista Olteană*[8]. În 1884 publică o broșură de „imitații și traduceri"[9].

Dar într-o vreme, cînd literatura populară era din ce în ce mai căutată și prețuită, iar basmele publicate de curînd de Ispirescu (1882) erau întîmpinate cu laude, democratul D. Stăncescu nu putea să nu se intereseze de literatura populară. În basme și povești găsea frumuseți care întreceau propria sa creație literară. De aceea, de la începutul activității sale, în *Literatorul*, în *Revista literară* și mai tîrziu în *Revista nouă*, adună și publică, după cum vom vedea mai la urmă, basme, povești, snoave. În 1885

[1]) I. E. Torouțiu, *Studii și documente*, t. XII, București, 1946, p. 235—237.
[2]) D. Stăncescu, *Actualități*, în *Literatorul*, IV (1883), p. 664—668.
[3]) D. Stăncescu, *Memoriile unui cățel*, ibidem, V (1884), p. 81—84.
[4]) D. Stăncescu, *Întîmplările unei băncuțe*, ibidem, p. 126—129.
[5]) D. Stăncescu, *Monologul unui papagal*, ibidem, p. 188—189. Mai tîrziu, Stăncescu va publica monologul cartofului (D. Stăncescu, *Cartoful*, în *Revista literară*, 1902, p. 7 și urm.
[6]) D. Stăncescu, *Copilul muncitorului*, în *Literatorul*, V (1884), p. 81—84.
[7]) D. Stăncescu, *Pastel*, ibidem, p. 126—129.
[8]) D. Stăncescu, *Artă*, în *Revistă Olteană*, II (1889) p. 311—313 și *De teamă*, ibidem, p. 338—389.
[9]) D. Stăncescu, *Povești adevărate*, Buc. 1884, 48 p. Conține: *Obuzul* (p. 5—19) *Angelina* (p. 20—31); *Fetele glumețe* (p. 32—44); *Prin muncă ți-ajungi scopul* (p. 45—48).

apare primul său volum de *Basme*. O vreme încă, Stăncescu continuă să-şi încerce personal condeiul în *Popa Cinzează*, în spirit satirico-umoristic, pe bază de elemente folclorice[1], sau melodramatice în *Dor de ducă*[2]. În partea ultimă a activităţii sale însă, se dedică numai culegerilor folclorice şi traducerilor, preţuite public în mult mai mare măsură.

Judecat ca *traducător*, D. Stăncescu este unul din marii popularizatori atît de literatură beletristică universală, cît şi de cunoştinţe generale. Spiritul de cercetări şi realizări, avîntate, enciclopedice, întîlnit la Al. Odobescu, B. P. Haşdeu, Gr. G. Tocilescu etc., se traduce la Stăncescu prin spirit de popularizare enciclopedică, la dispoziţia maselor, ceea ce nu poate fi decît un merit. Stăncescu n-a avut puterea marilor întreprinderi literare şi ştiinţifice, care animau epoca şi pe maeştrii lui, a avut însă înţelegerea justă şi nobilă a necesităţii instruirii şi cultivării unui public cît mai larg. În felul acesta, activitatea lui de publicist, de traducător, se apropie de nevoile poporului, are sursă comună cu activitatea de folclorist şi în consecinţă merită să fie luată în consideraţie. De altfel, cele două preocupări merg mînă în mînă la Stăncescu: de o parte difuzarea literaturii culte şi ştiinţei în mase, de altă parte, punerea în circulaţie, valorificarea literaturii populare. Este o strînsă conexiune dintre cele două aspecte ale muncii sale pe tărîmul cărţii.

Ca folclorist sau ca traducător, D. Stăncescu a activat la *Literatorul*, începînd cu anul 1883, la *Revista literară*, al cărei colaborator permanent e după 1885 şi la *Revista nouă* a lui B. P. Haşdeu după 1890. Pe linia popularizării literaturii şi culturii, a pus în 1892, împreună cu librarul Carol Müller, bazele „Bibliotecii pentru toţi" pe care a condus-o pînă în anul morţii şi în care a publicat *Păsările noastre şi legendele lor* de S. Fl. Marian (Nr. 2); din Anton Pann *Povestea vorbii, Nastratin Hogea* şi *O şezătoare la ţară*[3], opera completă a lui Ion Creangă în cinci volumaşe[4], proză şi poezii de Gr. Alexandrescu[5], nuvelele lui Ion Popovici Bănăţeanu[6], *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon[7], apoi din opera lui Al. Vlahuţă[8], I. L. Caragiale[9], M. Kogălniceanu[10] şi alţii. Dintre antici programează şi scoate, în traducere, din operele lui Ovidiu[11], Cicero[12] şi Seneca[13]. De asemenea

[1]) D. Stăncescu, *Popa Cinzeacă din Volintiri*, în *Literatorul*, VI, (1885), p. 35—40. Publicată şi separat: *Popa Cinzeacă*, Bucureşti, 1886, 14 p.

[2]) D. Stăncescu, *Dor de ducă*, în *Rev. literară*, VII (1886), p. 309—323.

[3]) Publicarea operelor lui Anton Pann s-a făcut cu intermitenţă: *Povestea vorbii*, partea I, II, III (Nr. 16—16 bis; 25—25 bis; 39—39 bis). *Nastratin Hogea* (Nr. 79); *O şezătoare la ţară*, partea I, II (Nr. 93 şi 94). O mare lipsă a acestei biblioteci, ca şi a altora, e neindicarea anului de apariţie al cărţilor, probabil pentru scopuri comerciale!

[4]) Ion Creangă, Opere complete: *Povestiri* (Nr. 28); *Moş Nichifor* (Nr. 29); *Stan păţitul* (Nr. 30); *Harap Alb* (Nr. 31); *Amintiri* (Nr. 32—33).

[5]) Gr. M. Alexandrescu, *Proză şi poezii* (Nr. 15).

[6]) I. Popovici-Bănăţeanu, *Din viaţa meseriaşilor*. (Nr. 23 şi 24).

[7]) N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, partea I, II, III (Nr. 80—81; 82—83; 84).

[8]) A. Vlahuţă; *Icoane şterse* (Nr. 6); *Din goana vieţii*, partea I, II, III (Nr. 51: 57; 59); *Dan*, roman, partea I şi II (Nr. 73—74; 76—77).

[9]) I. L. Caragiale, *Schiţe uşoare* (Nr. 58); *Notiţe literare* (Nr. 121—122).

[10]) M. Kogălniceanu, *Autobiografie* (Nr. 117).

[11]) Ovid, *Metamorfozele* (Nr. 103).

[12]) Cicerone, *Despre prietenie*, trad. de N. Dima (Nr. 107).

[13]) Seneca, *Liniştea sufletească* (Nr. 114).

pune sub tipar în biblioteca respectivă, traduceri din Musset[1], Petőfi[2], Shakespeare[3], Sienkiewicz[4], Tennyson[5], din lucrările de critică ale lui Hyppolite Taine[6], lucrări despre antichitatea greacă și romană[7], etc. Toate acestea ca director și animator al „Bibliotecii pentru toți".

Dar Stăncescu a îmbogățit colecția bibliotecii (uneori corpul revistelor) cu numeroase și diferite traduceri personale de literatură sau cultură generală. Astfel a tradus și publicat din celebrele povestiri ale lui Andersen[8], din operele unor scriitori cu răsunet în epoca respectivă: André Theuriet[9], Georges Peyrebrune[10], M-me Colomb (Josephine-Blanche Bouchet)[11], A. Gennevraye[12], François Coppée[13], Paul Bourde[14], Emile Augier și Jules Sandeau *(Ginerele lui Poirier)*[15], Al. Dumas-Fiul[16], sau celebrul roman al lui Bernardin de Saint-Pierre: *Paul și Virginia*[17].

---

[1]) Alfred de Musset, *La ce visează fetele* (Nr. 19).

[2]) A. Petőfi, *Apostolul,* poemă trad. de St. O. Iosif (Nr. 99).

[3]) W. Shakespeare, *Macbeth,* trad. pe baza a 7 texte de V. Demetrius (Nr. 139—140); *Hamlet,* traducere pe baza a 8 texte comparate de V. Demetrius (Nr. 221—222).

[4]) H. Sienkiewicz, *Quo vadis* (Nr. 141—146). Acest roman era de răsunet atunci.

[5]) Tennyson, *Knoch Arden,* poemă trad. de H. Lecca (Nr. 62).

[6]) H. Taine: *Filosofia artei* (Nr. 71—71 bis); *Pictura Renașterii în Italia* (Nr. 132—134); *Pictura din țările de jos* (Nr. 137); *Sculptura în Grecia* (Nr. 160—161).

[7]) *Antichitatea greacă,* cu 20 de gravuri (Nr. 27); Wilkins, *Antichitatea romană* 14—14 bis.)

[8]) Andersen, *Povesti alese,* București, f.a., 96, p. (Nr. 1). Carte reeditată apoi de mai multe ori; același, *Carte de chipuri, fără chipuri,* trad. de d-ra X. Z. și D. Stăncescu (Nr. 160, reeditată de asemenea).

[9]) André Theuriet: *Amintiri,* în *Rev. lit.,* VI (1885), p. 592—597; 639—647; 670—679; același: *Din tinerețe* (Bibl. pt. toți, nr. 11), ed. II, Buc. 1903, IV + 100 p; altă ediție: IV + 103 p. A Theuriet (1833—1907) a fost premiat pentru *Chemin des bois* (1857) de Academia Franceză. *Nouvelles intimes* (1870) îl consacră ca pe un scriitor original, care zugrăvește în opera sa provincia și cadrul familiei.

[10]) George Peyrebrune, *Don Juana,* în *Rev. lit.,* X (1889), p. 19—21; 39—43; 50—53.

[11]) Colomb, *Istorioare pentru copii* (Bibl. pentru toți nr. 17) reeditată de cîteva ori. Colomb, pseudonim pentru Josephine-Blanche Bouchet (1833—1892), a scris un mare număr de opere pentru tineret, prețuite în epoca respectivă.

[12]) A. Gennaivraye, *Ombra* (Nr. 21), reprodusă de mai multe ori.

[13]) Fr. Coppée, *Prietene,* roman, București 1896, 96 p. (nr. 52); *Poveste tristă,* roman, București, 1894, 117 p. (nr. 103—104); reeditată de mai multe ori după 1894. Fr. Coppée, (1842—1908) remarcat mai mult ca poet și dramaturg.

[14]) Paul Bourde, *Patriotul,* București, 1896, 99 p. (Nr. 54).

[15]) Emilie Augier și Jules Sandeau, *Ginerele lui Poirier,* comedie, Buc., 1896, 144 p. (Nr. 78).

[16]) A. Dumas-Fiul, *Denisa,* piesă în 4 acte, București, f. a., 191 p. (Nr. 88—89), reeditată. Al. Dumas-Fils (1824—1895), celebru pentru drama *La dame aux Camélias* (1848). se bucură deci de atenția lui Stăncescu prin *Denise* (1885). Piesa în traducerea lui D. Stăncescu s-a reprezentat pe scena Teatrului Național în 1887. Cronica teatrală, semnată de Sphinx critică piesa lui Dumas și laudă traducerea lui Stăncescu. cum și reprezentația cu Manolescu, Nottara, Aristița Manolescu, etc. *(Romînia Liberă,* XI (1887), Nr. 2877 din 3 ian. p. 2). În același an și din același autor, Stăncescu traduce *Francillon,* reprezentată de asemenea la Teatrul Național (Spinx, în *Romînia liberă,* XI (1887), Nr. 2878 din 20 martie, p. 2).

[17]) Bernardin de Saint-Pierre, *Paul și Virginia,* Buc., f. a., 160 p. (Nr. 96—97), mai multe reeditări. În *Revista literară,* XVI (1895—1896), p. 151—152. Stăncescu publică *Potcovarul* după Andersen, poveste scoasă din volumul publicat de el însuși în Biblioteca pentru toți. În aceeași revistă și același volum, p. 539—540; 544—558 înserează *Ib și Cristina,* tot de Andersen, iar în volumul XVII (1896—1897), p. 231, *Comoara săracilor* de J. Richepin. Stăncescu, a tradus și din Emile Richebourg, *Vrăjitorul alb,* Buc., 1898.

Alături de literatură, Stăncescu a considerat necesar să răspîndească şi cărţi de cultură generală. De aceea, traduce şi publică în biblioteca pe care o conduce *Despre educaţie* de Herbert Spencer[1], *Din biografiile oamenilor celebri*[2], *Convorbiri despre artă* de E. Pécaud şi Ch. Baude[3], *Universul şi minunile lui*[4], *Gloriile muzicei*[5], *Întrebuinţarea vieţii* de Lublock[6], *Părinţii şi copii în al XIX-lea secol*, de Legouvé[7], sau *Sfaturi asupra sănătăţii copiilor*, de autorul la modă pe atunci, cu sfaturi medicale, Sebastian Kneipp[8].

Un loc aparte ocupă *Schiţă istorică a monastirii Sinaia*, lucrare cu o bună prezentare istorică a acestui lăcaş, întemeiat şi ctitorit de Cantacuzini[9]).

Cu caracter literar se prezintă o lucrare, în care Stăncescu adună note şi impresii personale, însemnări din timpul călătoriei în Elveţia (jurnal), gînduri pioase despre unii prieteni sau oameni de ştiinţă pe care îi cunoscuse de aproape. Lucrarea se intitulează *Crîmpeie*[10]. Sînt pagini de nostalgie, de umanitarism faţă de cei necăjiţi (ţigani), de compasiune pentru iubirea în familie, de satiră la adresa funcţionarilor, etc. (p. 7—74).

Tot aci găsim o notiţă biografică (p. 75—84) despre Emile de Levelaye, profesor de economie politică la Universitatea din Liège, mort în 1891, pe care autorul îl audiase în vremea studiilor sale în Belgia. Rînduri simţite a scris la moartea bunului său prieten, Traian Demetrescu, pe care-l petrece cu propriile sale versuri:

„În ora aceasta însă de linişte şi noapte,
Cu leneşă răcoare, cu strălucire şi şoapte,
Nu ştiu de ce îmi vine să mă gîndesc la morţi
Închişi în cimitire cu mari şi negre porţi ...“

---

[1]) Herbert Spencer, *Despre educaţie, Care e cunoştinţa cea mai preţioasă, Educaţia intelectuală* 2 vol. Buc., f. a. V + 112 p. (Nr. 4—5).

[2]) *Din biografiile oamenilor celebri*, cu 15 gravuri. trad. Buc., f. a. 95 p. (Nr. 26): reeditare cu 18 gravuri. În mare măsură biografiile sînt traduceri din lucrarea lui G. Duruy, *Biographies d'hommes célèbres*, dar şi unele în plus. Sînt înfăţişate figurile reprezentative ale omenirii: Homer, Dante, Shakespeare, La Fontaine, Molière (popularizaţi ridicol sub: Ion La Fontaine şi Ion Baptist-Poquelin), Goethe, Schiller, Michel Angello („Mihail (!) Angello“), Jeanne d'Arc. Franklin, Denis Papin, etc.

[3]) E. Pécaud şi Gh. Baude, *Convorbiri despre artă*, Buc. 1896, 2 vol., 88+93 p. (nr. 50 şi 56): reeditată. Lucrare total învechită astăzi.

[4]) *Universul şi minunile lui* (Nr. 67—69).

[5]) *Gloriile muzicei*, trad., Bucureşti, f. a. 45 p. (Nr. 110): reeditată.

[6]) Sir John Lublock, *Întrebuinţarea vieţii*, Bucureşti, f. a. 95 p. (Nr. 124) reeditată.

[7]) Ernest Legouvé, *Părinţi şi copii în al XIX-lea secol*, Buc., 1898, 235 p. (Biblioteca internaţională nr. 7).

[8]) Sebastian Kneipp, *Sfaturi asupra sănătăţii copiilor*, trad., Buc., f. a., 201 + IV p. Kneipp era la modă cu sistemul său popular de hidroterapie. Alte cărţi ale lui au fost traduse în romîneşte, editate şi puse în circulaţie de librăria Şaraga (Seb. Kneipp, *Cura mea de apă*, Iaşi, 1895, 455 p; acelaşi, *Trăiţi astfel*, Iaşi, 1894, 432, p.).

[9]) D. Stăncescu, *Schiţă istorică a monastirii Sinaia* ... 1695—1895, Bucureşti 1895. 8. p., în folio. cf. şi ziarul *Clopotul (Craiova)*, 1884, unde a fost publicată pentru prima dată. (Informaţie de la tov. Emil Manu).

[10]) D. Stăncescu, *Crîmpeie*. Păreri şi impresii. Notiţe biografice. Treizeci de zile în Elveţia, Buc. Editura Lit. Tipografia „Populara“ 1897, 168 p. Scrierea aceasta prezentată pentru premiere Academiei Romîne, a fost respinsă prin raportul lui A. Naum (*Analele Academiei Romîne*, Partea administrativă şi dezbateri, seria II, XX (1897—1898), p. 324—325.

Din bogata corespondență între ei, înmormîntată cine știe unde, Stăncescu reproduce destăinuiri impresionante, în care Tr. Demetrescu îi scrie: „Eu citesc mult de tot și ochii mi-au slăbit îngrozitor. Doctorul care mă caută mi-a interzis absolut citirea. Dar cine dracu îl ascultă. E așa de nespus, de neînchipuit de dulce să simți farmecul citirii..."[1]).

Paginile jurnalului de călătorie în Elveția, urmînd ruta: Viena, Interlaken, Lauterbrünen, St. Beatenberg, Grindewald, Thun, Iungfrau, Schynige-Platte, etc., sînt pline de culoare și de sentimentalism. Autorul e atent la frumusețea tablourilor de natură, la caracterul și felul de viață al localnicilor, la situația economică și la relațiile sociale în mica țărișoară. E o scriere interesantă în activitatea sa de literat propriu zisă.

Meritul lui mare este acela de a fi popularizat cu dragoste cultura și literatura în masele cît mai largi ale poporului. El va putea rămîne în literatura noastră ca un mare animator al cărții.

D. Stăncescu culegător de folclor

Dacă, sub raportul activității literare, D. Stăncescu a rămas total necunoscut, nici ca folclorist, cu toate meritele lui, n-a devenit mai cunoscut.

Format în atmosfera de admirație și prețuire a literaturii populare, D. Stăncescu a pornit de tînăr la adunarea și publicarea de basme, povești, snoave. Astfel, la 18 ani, în 1884 publică, în *Literatorul,* basmul *Norocul și nenorocul*[2]), care avea din capul locului să definească caracteristica basmelor lui Stăncescu, modul personal al culegătorului de a se apropia de creația poporului și de limbajul acestuia. În anii următori, în *Literatorul, Revista literară, Revista nouă,* înserează culegeri de literatură populară, între care se remarcă frumosul basm *Împăratul peștilor*[3]), *Înșiră-te mărgărite cu dalbe flori aurite*[4]). *Fata popii a cu stem*[5]) și *Dan și bivolii ăi albi*[6]).

Dar în 1885 Stăncescu publică și prima sa broșură de *Basme* cu o prefață de M. Gaster[7]). Această broșură, de fapt atrage, atenția asupra meritelor lui D. Stăncescu, ca un nou și priceput culegător de basme alături de P. Ispirescu. În prefață, Gaster afirmă că basmele date la iveală de Stăncescu sînt „o oglindă adevărată iar nu meșteșugită" a geniului popu-

[1]) La revistele unde colaborează Stăncescu, Tr. Demetrescu e figură de vază și deci sînt mereu în contact.

[2]) D. Stăncescu, *Norocul și nenorocul.* (basm), în *Literatorul,* V (1884), p. 259—2.

[3]) D. Stăncescu, *Impăratul peștilor,* în *Literatorul,* VI (1885), p. 88—92.

[4]) D. Stăncescu, *Înșiră-te mărgărite cu dalbe flori aurite,* în *Rev. literară* VI (1885), p. 450—453.

[5]) idem, *Fata popii a cu stem,* ibidem, p. 536—539.

[6]) idem, *Dan și bivolii ăi albi,* ibidem, VII (1886), p. 40—46. Celelalte bucăți publicate în reviste sînt snoave: *Oaia țiganului,* în *Literatorul,* VI (1885), p. 9—10; *Dă-te după mine,* ibid., XIV (1894), p. 27; *Mort-nemort,* în *Rev. nouă,* IV (1890), p. 26; *Varza retezată* în *Rev. nouă* IV (1890), p. 71; *Trei snoave, ibid.* p. 196; *Țiganul cu trei suflete,* ibid. p. 479; *Na-ți-l,* în *Rev. lit.* XVI, (1895—1896), p. 41; *Să nu piarză cheile,* ibid., p. 223; *Atunci-i altă,* ibid. p. 348; *Nu i-a fost drag,* ibid. XVII (1896—1897), p. 231.

[7]) D Stăncescu, *Basme,* culese din gura poporului, cu o introducere de M. Gaster, *Buc.,* 1885, 80 p. Broșura conține 6 basme *(Pici ramură de nuc, Fratele Bucătică, Norocul și nenorocul, Impărăteasa cea înțeleaptă, Fata cu urechea roșie, Șarpele moșului)* și o snoavă *(Oaia țiganului).*

Iar, iar G. I. Ionescu-Gion îi consacră o cronică elogioasă în *Romînul*, spunînd între altele:

„Eu cred că dacă d. Dumitru Stăncescu, autorul a şease-şeapte basme publicate mai zilele trecute într-o broşură... nu va lăsa pajiştele înflorite ale literaturii populare şi din ce în ce mai mult va munci stilul poporar şi minunatele întorsături ale frazei bătrîne romîneşti, vom putea număra încă un scriitor romîn care împreună cu „culegătorul-tipograf", cu d. Ispirescu, să ne dea adevărate modele de stil poporar..."[1].

În 1890, N. Iorga, într-un articol asupra poveştilor, publicat în *Lupta*, se referă şi la „volumaşul ales" al lui Stăncescu, analizează mai de aproape basmul *Şarpele moşului*, cu corespondent în legenda *Psiheei*, şi încheie cu afirmaţia că „poveştile... sînt un titlu de glorie al literaturii noastre"[2].

În acelaşi an N. Iorga îi comunică lui Stăncescu la Liège, că Emile Picot a analizat basmele sale într-unul din cursurile de limbă romînă, la Şcoala de limbi orientale din Paris[3].

Toate aceste aprecieri şi ştiri au fost îndemnuri serioase pentru a se consacra culegerii de literatură populară, activitate pentru care se dovedise cu însuşiri speciale. De asemenea, la aceste îndemnuri se adaugă stima şi atenţia de care se bucură P. Ispirescu, căruia în 1882, Alecsandri îi adresa cuvinte de laudă, ca unuia care şi-a „legat numele de comoara poveştilor", iar la moarte, în 1887, Al. Odobescu[4] şi B. Delavrancea[5] îi elogiau cu căldură memoria şi opera de mare însemnătate. Pe de altă parte, în 1891—1892, B. P. Haşdeu avea să ţină un număr de lecţii despre basm la Facultatea de litere, pregătind studiul (conţine şi numele lui Stăncescu), publicat în *Etymologicum Magnum Romaniae* şi în *Revista nouă*[6]).

Aşa dar se remarcă un curent viu de culegere şi studiere a basmului.

De aceea atenţia lui Stăncescu, după ce se întoarce din străinătate, este îndreptată spre literatură populară. Reluînd basmele publicate în prima broşură şi adunînd altele, Stăncescu publică, în 1892, un volum esenţial de *Basme*, de care istoric vorbind îi rămîne legat numele şi care este şi cea mai frumoasă culegere a sa[7]). Culegerea este precedată de o interesantă şi elogioasă prefaţă scrisă de G. Ionescu-Gion, căruia Stăncescu îi închină de altfel cartea. Al. Macedonski întîmpină aceeaşi culegere cu laude pentru priceperea şi însuşirile de culegător ale autorului[8]). De aici înainte Stăncescu activează cu rîvnă în direcţia literaturii populare. Astfel, în 1893 tipăreşte *Alte basme* precedate de o prefaţă, (p. V—XXVI), în care inserează şi studiul introductiv al profesorului belgian de sanscrită

[1]) G. I. Ionescu-Gion, D. Stăncescu, *Basme*, în *Romînul*, din 4—5 febr. 1885, p. 2—3.

[2]) N. Iorga, *Poveştile*, în *Lupta*, din 19 august, 1890, p. 2—3.

[3]) Ilie Torouţiu, *Studii şi documente*, t. XII, Buc. 1946, p. 235—237: scrisoarea lui D. Stăncescu de mulţumire din 15 noiembrie 1890 de la Liege.

[4]) Al. Odobescu, *Petre Ispirescu*, cuvîntare rostită la Academie, în *Opere complete*, Bucureşti, ed. Minerva, p. 256.

[5]) B. Delavrancea. *Petre Ispirescu, în Romînia liberă*, XI (1887), nr. 3077, din 1 decembrie, p. 2—3. Acelaşi, *Petre Ispirescu*, în *Revista Nouă*, I (1887—1888) p. 84—88: un frumos studiu asupra basmelor lui Ispirescu.

[6]) B. P. Haşdeu, *Basmul*, în *Etymologicum Magnum Romaniae*, t. III Bucureşti, (1893). col. 2596—2652 şi în *Revista nouă*, VI (1893—1894), p. 369—390.

[7]) D. Stăncescu, *Basme*, culese din gura poporului, Bucureşti, I. G. Haiman, 1892, 366, p. Sînt adunate aci 25 de basme şi povestiri.

[8]) Al. Macedonski, în *Literatorul*, 1893, nr. 10, p. 15—16.

(la Universitatea din Bruxelles), Eugène Monseur, studiu cu titlul *Ce e folclorul,* extras din lucrarea acestuia *Le folklore wallon*[1]). În spiritul epocii, dominată tot mai mult de comparatism și de primitivism, cercetătorul belgian consideră folclorul, în totalitatea lui, ca expresie și manifestare a omului în epoci primitive, concepție la care aderă, fără rezerve și fără o examinare proprie adîncită, D. Stăncescu. Basmele adunate în acest volum, între care unele variante, ca temă, la cele publicate anterior, sînt interesante și de tipuri felurite. Urmează o culegere de *Snoave,* dată în același an, 1893[2]), *Basme și snoave*[3]), *Glume și povești*[4]) și ultima alcătuire *La gura sobei,* în care apare, ca basm numai *Fata unchiașului,* pe tema vacii care o ajută pe eroină să îndeplinească munci imposibile, restul de basme fiind cunoscute din publicațiile sale anterioare. Această nouă adunare de literatură populară a apărut în „Biblioteca pentru toți" pe care Stăncescu, în vremea respectivă, o conducea[5]).

Între textele de literatură populară publicate de Stăncescu sînt unele (mai cu seamă snoave) de minimă importanță[6]), dar sînt altele, pline de noutate și de caracteristici proprii, ridicîndu-se la o înaltă valoare literară.

Caracteristica și valoarea literară a basmelor

Este neîndoielnic că în vremea cînd au cules basme P. Ispirescu, D. Stăncescu, Ion Pop-Reteganul și alții, culegerea nu s-a putut face exact, întocmai cum povestea informatorul. Culegătorul trebuia să se identifice cu povestitorul sau povestitorii lui și ulterior să împlinească și să limpezească narațiunea.

De aceea narațiunea populară poartă nu numai trimbrul specific povestitorului, ci și ceva din firea și modul de identificare al culegătorului cu creația populară și cu subiectele informatoare. Nuanțele deosebitoare între una sau alta din culegeri sînt perceptibile, oricît de ușoare ar fi ele, la aceia care culeg și se adaptează momentului. Altul este tonul unui basm din Ispirescu și alt ton și desfășurare se simt în basmul cules de Stăncescu. Cu cît, apoi, culegătorul își apropie mai puțin modul popular de povestire dintr-un anumit moment și loc, cu atît intervenția lui e mai evidentă ca la N. D. Popescu, C. Rădulescu-Codin, G. Cătană, Elena Sevastos, etc.

Dintre culegătorii de basme, cei mai talentați sub acest raport, rămîn Petre Ispirescu și D. Stăncescu, fiecare menținîndu-se la un anumit ton, care deși diferit, e întru totul popular și la unul și la celelalte. Nici unul din ei n-a prelucrat basmele, dar fiecare le-a imprimat o dinamică și ritmi-

[1]) D. Stăncescu, *Alte basme,* culese din gura poporului, Buc. H. Steinberg 1893, XXVI + 207 p.

[2]) D. Stăncescu, *Snoave,* Buc., I. G. Haiman, 1893, 118 p.

[3]) D. Stăncescu, *Basme și snoave,* Buc. H Steinberg, (1895?) 136.

[4]) D. Stăncescu, *Glume și povești,* cu o scrisoare de la Al. Vlahuță, copertă de Jiquidi, Craiova, Ed. Ralian și Ignat Samitca (1895?), 240 p.

[5]) D. Stăncescu, *La gura sobei,* snoave și basme, cu un portret al autorului, Buc., Carol Müller f. a., 112 p. (Biblioteca pentru toți, Nr. 35).

[6]) D. Stăncescu le-a cules și le-a dat răspîndire, fiindcă erau licitate de o anumită societate cu gusturi frivole.

citate proprie, în ce privește construcția frazelor, prin folosirea unor anumite procedee din stilistica populară.

Basmul din P. Ispirescu are o desfășurare domoală, cu nuanțări lirice, care te transportă, te învăluie la lectură; basmul din Stăncescu e mai dinamic, concentrat în exprimare, cu dialog frecvent, cu dese coborîri din fantastic la realitatea imediată, evidentă și în exprimarea sobră și neîncărcată de metafore. Astfel, deși eroul este un voinic năzdrăvan, nefixat în timp și spațiu, totuși e coborît printre localnici cînd se spune că fata de împărat „zăpăci pe bietul rumîn cu vorba și cu mîngîielile și-l făcu să se despartă de arme"[1]. În limba poporului „rumîn" se identifică cu sensul de „om", „bărbat"[2].

Pentru exemplificarea nuanțelor diferite în basmele celor doi culegători vom da un citat din basmul *Aleodor împărat* cules de Ispirescu și altul din *Împăratul peștilor* cules de Stăncescu. Din *Aleodor împărat* reproducem momentul cînd acesta se întîlnește cu jumătate de om:

„Pocitania pămîntului îi zise:

— Toți nelegiuiții ce-mi calcă hotarul cad în robia mea.

— Mai întîi să știi, îi răspunse Aleodor, că din nebăgare de seamă și fără de voia mea am călcat pe cuprinsul tău, și n-am nici un gînd rău asupră-ți.

— Eu te socoteam mai altfel, dar văz că ai de gînd să-ți cei iertăciune de la mine ca toți fricoșii.

— Ba să mă ferească dumnezeu! Eu ți-am spus curatul adevăr, și dacă vrei luptă, alege-ți: în săbii să ne tăiem, în buzdugane să ne lovim, ori în luptă să ne luptăm.

— Nici una, nici alta. Ci, ca să scapi de pedeapsă, alt chip nu e, decît să te duci să-mi aduci pe fata lui Verdeș împărat.

Aleodor voi să se codească oarecum, ba că trebile împărăției nu-l iartă să facă o călătorie așa de lungă, ba că n-are călăuză, ba că una, ba că alta; dar aș! unde vrea să știe pocitul de toate astea. El o ținea una: să-i aducă pe fata lui Verdeș împărat, dacă vrea să scape de ponosul (vina) de tîlhar, de călcător de drepturile altuia și să rămîie cu sufletul în oase[3]..."[4].

Povestirea e parcă un fragment desprins dintr-o epopee, care cere o anumită desfășurare a frazei, largă, cu un anumit număr de elemente. E în stil o ținută de ceremonie populară.

Dimpotrivă, la Stăncescu, fără a se depărta deloc de caracterul popular, povestirea decurge ades pe o altă tonalitate, familiar chiar, cu elemente constitutive, care apropie fantasticul de realitățile vieții. Din *Împăratul peștilor*[5] reproducem fragmentul în care un bogătaș sacrifică balaurului fantastic oameni săraci pentru a căpăta pietre prețioase, iar un pitic năzdrăvan îl împinge pe el în gura balaurului:

„Cînd tot zbiera sluga, iacă, dintr-o scorbură de la rădăcina copacului, iese un balaur cu o gură de te lua groaza și încet se sui frumos pe pom în sus, pînă ajunse în vîrf, unde era bietul om și unde deschise gura d-o făcu cît toate

[1]) În basmul *Dan și bivolii ăi albi* (D. Stăncescu, Basme) București, 1892, p. 238.

[2]) În vorba poporului se aude de pildă: „A fost pe la noi un rumîn din Smadovița și ne-a spus că pe la ei a dat piatră (grindină)".

[3]) oase = trup; a rămînea cu sufletul în oase; a se ridica sau a sta în capul oaselor.

[4]) P. Ispirescu, *Legende sau basmele Românilor*, ed. Cartojan, Craiova f. a. p. 111.

[5]) Motivul basmului se regăsește și în *Basmul cu pescarul și peștele de aur* de *Al. Pușkin.*

zilele și beli niște dinți de gîndeai că sînt lopeți; dintr-o îmbucătură n-avu ce-alege din bietul om. Iar după ce-l înghiți deschise iar gura și vărsă din ea pietre scumpe roșii și mai verzi și mai albe, pînă umplu coșul și după ce-l umplu, se coborî și întră frumos în scorbura lui.

Bietul pitic înlemnise acolo de frica și de mila bietului rumîn...

A doua zi, cînd trecu bogatul cu caii prin tîrg cine-i ieși înainte să se ducă să-i ajute în pădure? Piticu săracu... că știa el ce știa și avea în gînd ce avea.

Se tocmi și hop! pe cal. Trecu el cu bogatul orașul, trecu livedea, trecu și pădurea și ajunseră la pomul cu pricina. Cum ajunseră, bogatul atîrnă frînghia, piticul se urcă, luă coșul, cum îl învăță bogatul și se dădu jos cu el.

Bogatul deșărtă pietrăriile în dăsagi și-i dădu coșul să-l suie la locul lui. Piticul nu, că i-a venit ameteală și nu se mai suie.

— Păi ce fac cu coșul? întrebă bogatul supărat.

— Iacă ce să faci? Suie-l dumneata, ș-asta el

Cum să se suie? Că dacă se suia trebuia să se și coboare că nu era nebun să rămîie acolo; și dacă s-o coborî și n-o lăsa pe nimeni sus, nu mai lasă nici șarpele pietre.

— Măi, că suie-te, că-ți dau un pumn de nestemate de colea din coș.

Piticul de loc.

— Suie-te, mă, c-așa ne-a fost învoiala...

Dacă văzu bogatul că nu e chip s-o scoată la cap cu el, luă coșul frumușel și se sui să-l puie la loc.

Piticul atîta aștepta: cum îl văzu cu coada ochiului sus, îi trecu și ameteală și tot și se repezi la frînghie ș-o desprinse de cîrlig; de rămase bogatul spînzurat în pom.

— Lasă frînghia, mă, ce faci? Las-o acolo să mă dau jos.

— Las'că stai tu bine ș-acolo, zise piticul încălecînd.

— Măi piticule, mă, îți dau dăsagii plini, numai pune frînghia să mă dau jos...

Dă-i bietul bogat în sus, dă-i în jos, nimic. De sărit nici gînd, că-și spărgea capul de nu-și mai găsea nici țăndări din el... Începu a plînge și plîngi, și plîngi pînă auzi balaurul! Dacă auzi, se sui sus, și-l îmbucă pe d-întregul și iac-așa se sfîrși cu el..."[1]

Din alăturarea celor două fragmente reiese clar că D. Stăncescu a prins un alt ton de povestire pe care-l folosește poporul, un ton în care apare gluma, umorul popular și care e mai puțin grav și ceremonios față de personajele basmului sau față de gravitatea momentului. Limbajul însuși, care frizează prin unele expresii vulgarul (ca în *Sur-Vultur*), lasă această impresie. Acest lucru a putut depinde și de un anumit tip de povestitor popular, de care a dat întîmplător și care a cîștigat prin vorba și darul lui narativ simpatia culegătorului, subjugîndu-l pe acesta stilistic. În popor există școli cu stiluri diferite de povestire și de creație literară. Un basm nu diferă de la povestitor la povestitor numai prin variante de conținut, ci și prin variante de stil, dar asupra acestui lucru nu s-a stăruit pînă acum.

Analizînd deci mai de aproape basmele publicate de D. Stăncescu, se poate vedea că meritul lui mare este acela de a fi surprins basmul românesc sub o față și tonalitate nouă, existente în sînul poporului. Această caracteristică este evidentă în totalitatea basmelor culese și publicate de D. Stăncescu.

Trebuie arătat de asemenea că dacă în basme se folosesc expresii populare consacrate și un lexic sau forme fonetice și morfologice autentic populare („draci scălimbăiați", „fîn verde ghizădu"; „a veni șontîc, șontîc"; „a podidi plînsul"; „zăblaie"; „vrenic"; „a se otărî"; „îi dădu drumul";

[1]) D. Stăncescu, *Basme*, București, 1892 p. 250—253.

„aidi" etc., culegătorului pare să-i scape ici şi colo expresii şi adaose personale vorbind de exemplu de fata lui Tartacot „cu gura mică", de care „s-amorezează" eroul basmului: „şi s-amoreză nu glumă că de n-o vedea intr-o zi se prăpădea de tot"[1]. Mai sînt şi alte cazuri.

Dar cu toată atmosfera proprie basmelor culese de Stăncescu, cu toată bogăţia elementelor realiste, aceste basme nu sînt lipsite de avîntare în fantastic şi de poezie.

Cînd în basmul *Sur-Vultur*, vulturul dispare în văzduh, după ce bietul om „îl slobozise", îl vindecase şi-l hrănise şi cu vitele din curte, urmează fragmentul:

„Cînd l-a pierdut din ochi, a început şi el să fluiere:
— Ia te uită, mă, îmi mîncă vitele şi mă lasă aşa!...
Şi puse mîna să se scarpine în cap!

In vreme ce să scărpina el în cap de necaz, numai ce se pomeni că-i vîjîie ceva la ureche; cînd se uită, ce să vază?... Sur-Vultur se năpustea tocmai d-acolo din văzduh, cît putuse, cu pieptu-n prăjina din mijlocul curţii şi cum o izbise cu osu-pieptului, o vîrîse pe toată în pămînt.

Apoi se îndreptă spre rumîn şi-i zise:
— Imi încercai puterea; acu pun-te-n spinarea mea şi aidi!

După ce plecară înălţîndu-se în văzduh, taman cînd erau p-aproape de vîntul turbat, Sur-Vultur numai dădu drumul rumînului din ghiare şi după ce-i lăsă de se învîrti niţeluş, îl prinse iar; apoi după ce mai trecu niţel iar îi dădu şi iar îl prinse pînă în trei ori, după care-i zise:

— Vezi aşa frică am păţit şi eu cînd ai întins puşca spre mine, cum ai simţit şi tu acu cînd îţi dădui drumul.

Apoi după ce mai umblară, vreme îndelungată, iacă dădură de nişte case, de la soare a fost putînd ţine rumînu ochii deschişi, dar la ele nu i-a putut de loc..."

Se poate observa că fantasticul din basmele adunate de Stăncescu este strîns legat de chipuri de oameni şi împrejurări de viaţă veridice.

Oricite elemente realiste ar conţine, basmele rămîn totuşi şi aci la construcţia lor specifică, la caracterul lor general fantastic, la formule tipice, folosite la începutul şi la sfîrşitul lor, încît numai nuanţele sînt proprii, structural ele rămîn la tipul obişnuit basmului:

„A fost odată demult, demult rău
Cînd fugeau şoarecii după pisici,
Şi erau mai nevoiaşi cei voinici..."

aşa începe basmul *„Cerbul de aur"*. Iar în *Zorilă Mireanu*, cînd calul zmeului se opreşte de teama eroului, simţit pe aproape, acesta îi spune cu o formulă obişnuită de mijloc:

„Hi! Cal de leu
De paraleu
De bun viteaz al meu;?
Ce stai
Şi răsai
Şi-ndărăt te dai?"

[1]) Nu e exclus pentru „a se amoreza" să fi intrat ca un barbarism în limbajul însuşi al povestitorului popular.

pentru ca în basmul *Dan și bivolii ăi albi* să s-audă la sfîrșit:

„Iar eu venii călare p-un cocoș
Ca să nu viu pe jos
Și vă spusei o poveste
Care-a fost da nu mai este".

Și în basmele culese de Stăncescu, eroii se metamorfozează, se prefac în „lighioane spurcate" și au de luptat cu alte lighioane omenești. În *Șarpele moșului,* basm frumos, cu temă larg răspîndită în literatura popoarelor[1], șarpele este un tînăr care învinge toate încercările grele, ridică palate, poduri de aramă, argint și aur și cîștigă astfel pe fața împăratului, participînd ca-n basme la masa nunții, care oricît de fantastică, are note de veche nuntă boierească:

„Dac-a văzut așa împăratul, a hotărît să i-o dea (fata) și să facă nunta. Și se făcu nuntă împărătească d-au ținut chefurile nouă zile și nouă nopți, că curgea vinu-n pahare ca din șipot, iar niște haramine de țigani zdrăngăneau din diple de juca toată lumea și mîncările le căra cu cuptoarele că era poftit mai tot norodul din împărăție; și toți se mirau de șarpe că-i era capu în palat, iar coada taman, la bordeiul unchiașului, dar lumea — ca lumea — se miră ce se miră ș-apoi se dădu la mîncare, la băutură și la joc..."

Aceleași note caracteristice se constată și în alte basme. În basmul *Împărăția Arăpușchii* de pildă, un fecior de-împărat adună oaste multă „ca nisipu mării" și pleacă împotriva acestei împărății, mergînd „ei așa, cale lungă să le-ajungă", pînă cînd au dat de un palat frumos și nelocuit, cu mese-ntinse și cu pivniță plină de vinuri. Aci oștirea dă năvală și frumoasa Arăpușcă îi surprinde beți:

„Cînd văzură ostașii așa, fuga la pivniță, — că mîncarea e fudulie, băutura e unde e și băură pînă începură a le țiui urechile; și bolborosind cîte alea, ca niște năzdrăvani, adormiră bute. Ba adormiră și căpeteniile și împăratul. Și dacă adormiră... iacă veni în zbor o fată frumoasă, de înlemneai s-o fi văzut; și cînd veni, făcu zgomot de se sculară ostașii. Dar ea numai îi amenință cu paloșul ce ținea în mîna dreaptă și toți rămaseră înlemniți în loc. Tăie din ei cîțiva și p-ăilalți îi luă în vîrfu paloșului și-i aruncă cîte unu, în dosul palatului, peste alte hoituri de oameni..."

Astfel, în totalitatea lor basmele culese și publicate de D. Stăncescu își păstrează caracteristicile specifice acestui gen de creație populară, dar au și note speciale, care descoperă o anumită predilecție pentru fenomenul realist local și pentru o anumită stare de spirit a povestitorului popular, cu care se identifică de altfel culegătorul. Aceste basme îmbogățesc tezaurul și variația literaturii populare, iar valoarea lor literară e incontestabilă.

*

Dumitru Stăncescu, fără să fie o personalitate literară de răsunet și fără să fie un înnoitor de drumuri, este totuși unul din acei literați, de la sfîrșitul sec. XIX și începutul sec. XX, care au activat cu rîvnă pentru lumi-

[1]) Pentru literatura noastră a se vedea variantele indicate de A. Schullerus, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten,* Helsinki 1928, nr. 425 A. Pentru existența basmului la alte popoare cf. J. Bolte și G. Polikva? *Anmerkungen zu den Kinder- und Hamsmärchen der Brüder Grimm,* vol. II (Leipzig, 1944), p. 245 și urm.

narea largă a maselor populare, iar sub imboldul ideilor unor învăţaţi şi maeştri ca Al. Odobescu şi B. P. Haşdeu, de preţuire, adunare şi studiere a folclorului, s-a dedicat culegerii acelei specii pentru care s-a simţit mai apt: basmele.

În răgazul de timp îngăduit de viaţa lui scurtă (a activat doar 15 ani), a lăsat o operă remarcabilă. Cu toate acestea, D. Stăncescu e astăzi un necunoscut, ca muncitor pe tărîmul cărţii şi chiar ca folclorist. Bibliografic el este înregistrat ici şi colo, dar în conştiinţa publică el n-a existat şi nu există nici azi, nici măcar prin basmele publicate. De altfel şi alţii dintre culegătorii noştri au rămas în anonimat.

Dacă traducerile lui şi activitatea de popularizator cultural sînt strîns legate de momentul respectiv, culegerile de literatură populară, cel puţin o parte din ele, sînt de valoare permanentă şi meritau o reeditare. Totuşi, deşi ele nu sînt de multă vreme în circulaţie şi deci nu se găsesc nici în marile noastre biblioteci decît în parte, nu s-au retipărit şi nu s-au comentat. De aceea nu e de mirare că D. Stăncescu a rămas un anonim.

Valoarea literară a basmelor lui D. Stăncescu este evidentă, prin respectarea în mare măsură a autenticităţii populare şi prin surprinderea unor note speciale de povestire populară: realismul, familiaritatea exprimării, umorul popular, gluma. E de remarcat însă că D. Stăncescu a cules şi producţii, în special snoave, care n-au nici o valoare literară, dar care corespundeau gustului unei societăţi amatoare de superficialităţi şi de distracţii uşoare. A făcut-o poate pentru a-şi cîştiga existenţa. Pasiunea lui sinceră a fost totuşi basmul şi a intenţionat, se pare, după cum mărturiseşte Al. Macedonski într-o notă în *Literatorul*[1], să dea o amplă lucrare de *Basme populare*.

Format, sub raport folcloristic, în spiritul şcoalei ştiinţifice a lui B. P. Haşdeu, D. Stăncescu a respectat în cea mai mare măsură graiul poporului, încît textele culese de el pot constitui material de studiu pentru cercetătorul filolog şi lingvist.

Neluată în consideraţie pînă acum şi socotită probabil de însemnătate redusă, opera sa de culegător îl aşează pe D. Stăncescu printre folcloriştii noştri de frunte.

[1]) În *Literatorul*, 1893, Nr. 10, p. 15—16.

BIBLIOGRAFIA LUCRARILOR LUI D. STĂNCESCU

I. Literare. Cărți de popularizare, etc.

1. *Acualități* (schiță) în *Literatorul*, II (1883), p. 664—668.
2. *Memoriile unui cățel*, în *Literatorul*, V (1884), p. 81—84.
3. *Întîmplările unei băncuțe*, în *Literatorul*, V (1884), p. 126—129.
4. *Copilul muncitorului*, în *Literatorul*, V (1884), p. 142—143.
5. *Pastel*, în *Literatorul*, V (1884), p. 186—187.
6. *Monologul unui papagal*, în *Literatorul*, V (1884), p. 188—189.
7. *Povești adevărate* (imitații și traduceri), București, 1884, 48, p.
8. Andre Theuriet, *Amintiri, trad. de...*, în *Revista literară*, VI (1885) p. 592—597; 639—647; 670—679.
9. *Popa Cinzeacă din Volintiri*, în *Literatorul*, VI (1885), p. 35—40; apărută și separat: *Popa Cinzeacă*, București, 1886, 14 p. (Biblioteca populară a Universului).
10. *Dor de ducă*, în *Revista literară*, VII (1886), p. 309—323.
11. *Chans d'aurore*... de Elena Văcărescu, în *Revista literară*, VII (1886), p. 594—595.
12. George Peyrebrune, *Don Juana*, trad de... în *Revista literară*, X (1889), p. 19—21; 39—43; 50—53.
13. *Artă* (schiță), în *Revista Olteană*, II (1889), p. 311—313.
14. *De teamă* (schiță), în *Revista Olteană*, II (1889), p. 338—339.
15. *Schiță istorică a monastirii Sinaia*, 1695—1845, București, 1895.
16. Andersen, *Povești alese*, trad. de..., București, f. a., 96 p. (Bibl. pt. toți, nr. 1).
17. *Potcovarul*, poveste după Andersen de..., în *Revista literară*, XVI, XVI (1895—1896), p. 151—152. Scoasă din volumul precedent: *Povestiri alese*.
18. *Ib și Cristina*, poveste, tradusă după Andersen, în *Revista literară*, XVI (1895—1896), p. 539—540; 544—558.
19. Herbert Spencer, *Despre educație*, Care e cunoștința cea mai prețioasă. Educațiunea intelectuală, trad. de..., part. I-II. București, f. a. V + 112 + 108 p. (Bibl. pt. toți, Nr. 4—5).
20. Andre Theuriet, *Din tinerețe. Tatăl Pipița* și *Mițu-Pisu. Mănunchiul*, trad. de...., ed. II-a, București, 1903, IV + 100 p (Bibl. pt. toți, Nr. 11).
21. Colomb, *Istorioare pentru copii*, trad. de..., București, f. a. 95 p.
22. A. Gennevraye, *Ombra*, roman, trad. de..., Buc., f. a. 134 p. (Bibl. pt. toți, Nr. 21).
23. *Din bibliografiile oamenilor celebri*, cu 15 gravuri, trad. (în cea mai mare parte după G. Duruy), de..., București f. a. 95 p. (Biblioteca pt. toți, nr. 26).
24. E. Pécaut și Ch. Baude, *Convorbiri despre artă*, trad. de ..., 2 vol. 1896, 88+93 p. (Bibl. pt. toți, nr. 50 și 56).
25. *Universul și minunile lui*, cu figuri, 3 vol. București, f. a. (Bibl. pt. toți nr. 67—69). Cartea nu se găsește.
26. François Coppée, *Prietene*, roman, trad. de..., București, 1896, 96 p. (Bibl. pt. toți, nr. 52).
27. Paul Bourde, *Patriotul*, trad. de..., București, 1896, 99 p. (Bibl. pt. toți, nr. 54).
28. Emile Augier și Jules Sandeau, *Ginerele lui Poirier*, comedie în 4 acte, trad. de..., București, 1896, 144, p. (Bibl. pt. toți, nr. 78).
29. J. Richepin, *Comoara săracilor*, trad. de..., în *Revista literară*, XVII (1896—1897) p. 231)
29. bis, *Traian Demetrescu*, în *Lumea ilustrată*, III. nr. 13, p. 209. (Inf. E. Manu).
30. *Crîmpeie. Păreri și impresii. Notițe biografice. Treizeci de zile în Elveția*, București, Edit. Tipografia Populară, 1897, 168, p.
31. Emile Richebourg, *Vrăjitorul alb*, trad. de..., București, 1898.

32. Ernest Legouvé, *Părinţi şi copii în al XIX-lea secol,* trad. de..., Bucureşti, 1898, 235 p. (Biblioteca Internaţională, nr. 7)...
33. Putlitz, *Ce poveştea pădurea,* trad. de..., Buc., f. a. (Bibl. pt. toţi, Nr. 86).
34. A. Dumas-Fiul, *Denisa,* piesă în 4 acte, trad. de..., Buc., f. a. VIII + 191 p. (Bibl. pt. toţi, Nr. 88—89).
35. Bernardin de Saint-Pierre, *Paul şi Virginia,* roman, trad. de..., Bucureşti, f. a., 164 p. (Bibl. pt. toţi, Nr. 96—97).
36. *Cartofuł* (monolog) în *Revista literară,* 1902, p. 7. Publicaţia postumă
37. Fr. Coppée, *Poveste tristă,* roman tradus din limba franceză tradus de... Bucureşti, 1902, 127 p. (Bibl. pt. toţi, Nr. 103—104).
38. Müller, *Animale celebre,* trad. de..., Buc., f. a. (Bibl. pt. toţi, Nr. 108).
39. *Gloriile muzicei,* trad. de..., Bucureşti, f. a., 45 p. (Bibl. pt. toţi, nr. 110).
40. Sir John Lublock, *Întrebuinţarea vieţii,* trad. de..., Bucureşti, f. a. 95 p. (Bibl. pt. toţi Nr. 124).
41. Sebastian Kneipp, *Sfaturi asupra sănătăţii copiilor,* trad. de..., Bucureşti, f. a. 201 + IV p.
42. Andersen, *Carte de chipuri fără chipuri,* trad. de X. Z. şi D. Stăncescu, Bucureşti, f. a. 76 p. (Bibl. pt. toţi, nr. 160).
43. Andersen, Wilhelm Haufe, *Basme,* trad. de..., 2 vol. Bucureşti, f. a. 31 + p. (Colecţiunea Pinath).

II. Folclorice

1. *Norocul şi nenorocul,* basm, în *Literatorul,* V (1884), p. 259—263.
2. *Basme,* culese din gura poporului, cu o introducere de M. Gaster, Bucureşti, 1885, 80 p.
3. *Împăratul peştilor,* (basm) în *Literatorul,* VI (1885), p. 88—92.
4. *Înşiră-te mărgărite cu dalbe flori aurite,* în *Revista literară* VI (1885), p. 450—453.
5. *Faţa popii a cu stem* (basm), în *Revista literară,* VI (1885), p. 536—539.
6. *Oaia ţiganului* (snoavă), în *Literatorul,* VI (1885), p. 9—10.
7. *Dan şi bivolii ăi albi* (basm), în *Revista literară,* VII (1886), p. 40—46.
8. *Mort-nemort* (snoavă), în *Revista literată,* XI (1890), p. 26.
9. *Împăratul peştilor* (basm), în *Revista literară,* XI (1890) p. 549—552
10. *Varza retezată,* în *Revista nouă,* IV 1890), p. 71.
11. *Trei snoave,* în *Revista nouă IV* (1890), p. 196.
12. *Ţiganul cu trei suflete,* în *Revista nouă,* IV, (1890), p. 479.
13. *Nu i-a fost drag* (snoavă), în *Revista literară,* XVII (1896—1897), p. 10.
14. *Basme,* culese din gura poporului, cu o prefaţă de Ionescu-Gion, Bucureşti, I. G. Haimann, 1892, 366 p.
15. *Cerbul de aur şi alte basme pentru copii, culese din gura poporului,* cu 12 ilustraţiuni originale de Jiquidi şi portretul autorului, Bucureşti, I. G. Haimann, 1893, 16, p.
16. *Alte basme,* culese din gura poporului, Bucureşti, ed. H. Steinberg, 1893, XXVI + 207 p.
17. *Snoave,* Bucureşti, I. G. Haimann, 1893, 118 p.
18. *Dă-te după mine,* (snoavă), în *Literatorul,* XIV (1894), p. 27.
19. *Basme şi snoave,* Bucureşti, H. Steinberg, (1895), 136 p.
20. *Glume şi poveşti,* cu o scrisoare de la Al. Vlahuţă, coperta de Jiquidi, Craiova, ed. Ralian şi Ignat Samitca, (1895), 240 p.
21. *La gura sobei,* snoave şi basme, Bucureşti, f. a. 112 p. (Bibl. pt. toţi, nr. 35).
22. *Na-ţi-l* (snoavă), în *Revista literară,* XVI (1895—1896), p. 41.
23. *Să nu piarză cheile* (snoavă), în *Revista literară,* XVI (1895—1896) p. 223.
24. *Atunci-i altă* (snoavă), în *Revista literară,* XVI (1895—96), p. 348.

Lumea bîlinelor

de VALERIU CIOBANU

1. *Considerații generale*

În literatura populară rusă *bîlina*[1] reprezintă un gen epic aparte. Ca mod de expresie plastică, metaforică și hiperbolică bîlina e apropiată de basm, gen în care Maxim Gorki recunoaște tendința materialistă a oamenilor vechi[2], care doreau „a-și ușura munca, a mări productivitatea ei și a se înarma în contra dușmanilor patrupezi și bipezi"[3]. Dar acest gen, prin evocarea unor localități concrete, alteori a unor nume de oameni, a căror existență a fost confirmată, amintește de cîntecul istoric. Din această cauză unii culegători și cercetători, din secolul trecut, confundau cîntecul istoric rus cu bîlina. Unii dintre ei își dădeau totuși seama de eroare. Astfel I. N. Jdanov[4], deși considera „bîline" atît cîntecele istorice cît și „bîlinele" în accepțiunea de azi, le împărțea în 2 grupe reprezentînd „personagii sau evenimente a) cunoscute istoric și b) care sînt adaptate unor evenimente istorice știute." Ca exemple de cîntece din prima categorie — după Jdanov — pot fi socotite cele despre Ivan Groznîi, pur istorice, iar de-a doua sînt cele despre Aleoșa Popovici, Dobrînea Nikitici etc."[5] Erori similare în cercetarea bîlinelor în care este căutat „faptul, personagiul sau evenimentul istoric primordial" au fost semnalate și la unii cercetători recenți ai folclorului rus[6].

În realitate bîlinele nu pot fi confundate nici cu basmele, nici cu cîntecele istorice. Gen epic în versuri, bîlina are o tonalitate cu totul diferită de a prozei populare artistice, căreia poporul îi dă altă semnificație. V. Belinski încă în 1840—41 întreprinde un amănunțit studiu al legendelor și

---

[1]) De la **быль** — fapt adevărat, eveniment petrecut. Poporul numește *bîlina* fie *starina* fie *starinuşka* de la cuvîntul **старый** = bătrîn. Bîlina ar corespunde „cîntecului bătrînesc" de la noi.

[2]) Cu aceiași ocazie M. Gorki vorbește de esența „realistă" a tuturor creațiilor poporului precum sînt miturile, legendele, descîntecele etc.

[3]) M. Gorki *Raport la primul congres unional al scriitorilor sovietici din 17 august 1934*, în „О **литературе**" Moscova 1953, p. 693—695, etc.

[4]) Ivan Nikolaevici Jdanov (1846—1901), a fost profesor la universitățile din Kiev și Petersburg, iar la sfîrșitul vieții academician.

[5]) I. N. Jdanov **Народная Словесность и древняя письменность** ,curs litografiat (fără dată) p. 120.

[6]) P. conf. D. S. Lihaceov, *Creația poetică populară din timpul înfloririi vechiului stat rus cu începuturi feudale.* **Русское народное поэтическое творчество.** Academia de științe URSS, Institutul de literatură, Moscova—Leningrad 1953, p. 184.

bilinelor ruse culese și publicate pînă la acea dată[1]. Cu această ocazie el remarcă faptul că poporul are considerație mai mare pentru cîntec și obișnuiește să spună „cîntecul este cea ce a fost, povestea — o minciună", dînd ultimului termen sensul de invenție[2]. Această atitudine face ca zicătorul popular atunci cînd cîntă bilina — ca și în cazul baladelor noastre — să aibă respect pentru cele cuprinse în ea. Din potrivă spunînd basme naratorul nu este dominat de obiect. El nu neagă că povestește „o minciună" permițîndu-și astfel mai dese intervenții în text.

O altă diferență între basm și bilină — sau în cazul literaturii noastre, baladă — este că basmul urmărește viața eroului de la naștere la moarte, pe cînd bilina ca și balada se mulțumește cu un singur episod. Astfel, basmul e un roman în miniatură, pe cînd bilina sau balada corespunde cu o nuvelă în versuri. Afară de aceste diferențe, de ordin formal, mai menționăm că basmele rusești ca și ale altor popoare uzează de nume simbolice, de persoane și locuri, într-o măsură abstracte, pe cînd bilinele preferă ca eroii să aibă nume concrete, uneori verificate din punct de vedere istoric și o toponimie reală. Pe de altă parte față de basme, care au acțiunea cîndva în eternitate sau, ca să spunem altfel, în afară de timp, bilina este totdeauna legată de o anumită epocă, pe bună dreptate, socotită eroică de către poporul rus. E vorba de secolele X—XI ale vechii culturi de la Kiev, pe cînd se constituia statul rus, sau de secolele XI—XIII cînd „Marele Novgorod" devine centrul civilizației ruse.

Aspectul geografic, geologic, al florei și faunei din basm, de obicei schematic, deși impresionant, este înlocuit în bilină de o natură în genere tot invariabilă dar mai apropiată de realitate, sau, pornind de la o anumită realitate. Ca și epoca în care se mișcă personagiile, natura, la rîndul ei, are un anumit contur și nu reprezintă infinitul ca în basm. Astfel multe biline au ecouri ale geografiei, geologiei, florei și faunei din preajma Kievului deși în secolul trecut și în veacul nostru bilinele trăiesc mai ales în nord, pe malurile lacului Onega și în regiunea Arhanghelsk unde natura are alte aspecte[3].

Cu aceste diferențe față de basm, bilina nu poate fi confundată nici cu balada istorică deoarece are anacronisme și inconsecvențe. Bilinele atribuie unor personagii istorice fapte realizate de alții. Nici caracterul

---

[1]) În patru recenzii: *Vechile poezii ruse, culese de Kirșa Danilov și editate pentru a doua oară, Moscova 1818; Vechile poezii ruse servind ca o completare a lui Kirșa Danilov, culese de M. Suhanov* Spb 1940; *Legendele poporului rus culese de I. Saharov, vol. I cartea 1, 2, 3, 4, ediția 3-a* Spb 1841; Poveștile populare ruse, partea 1-a Spb. 1841 V. Belinski, **Собрание сочинений**, S. Peterburg—Moscova 1883 (ediția N.Noskov) pp. 893— 1061.

[2]) **Песня-быль, а сказка-ложь** V. Belinski, op. cit., p. 964. Un proverb asemănător **сказка складка, песня быль** îl găsim la I N. Jdanov, op. cit. p. 120

[3]) În regiunea lacului Onega și Arhanghelsc, pînă în anul 1909 s-au înscris un număr de aproximativ 500 biline, în Siberia fuseseră culese 80 de bucăți. Pînă în acei an s-au găsit biline foarte puține în Rusia centrală și de loc în Belorusia și Ucraina unde teme despre bogatîri s-au cules uneori în proză. Vezi N. I. Korobka, **Очерк обзора истории русской литературы** partea I fascicola 1. *Literatura poporană*, S. Petersburg, 1909, pp. 72—73. Ca rezultat al cercetărilor folclorice conduse de către acad. I. M. Sokolov în anii 1926—1928, s-au cules un număr de 280 variante tot în preajma lacului Onega „pe urmele lui Rîbnicov și Ghilferding. Textele au fost publicate după cel de al doilea război mondial. Muzeul literar de stat **Онежские былины**, Moscova 1948

eroului al cărui nume este pronunțat, nu corespunde cu imaginea obiectivă, reală, a lui.

Despre erorile istorice în legătură cu datele și personagiile bîlinelor vorbește N. A. Dobroliubov în articolul *Despre gradul de participare a poporanietății în dezvoltarea literaturii ruse* (1858). Criticul arată că poporul „a amestecat personagiile, localitățile, epocile și o eră de trei veacuri a grupat-o numai în jurul unui singur personagiu, al lui Vladimir care i-a fost mai inteligibil decît alții". Explicația acestui fapt N. A. Dobroliubov o găsește în împrejurările politico-sociale vitrege în care poporul a trăit după epoca lui Vladimir: „Amară era situația reală a poporului înșelat în speranțele lui. Fără să vrea el compara evenimentele contemporane cu legendele despre timpurile duse de mult. Poporul a cîntat trist despre puternicii eroi glorioși care îl înconjurau pe cneazul Vladimir. Aceste cîntece au fost inițial o imputare amară adusă situației prezente, apoi, procurînd poporului o delectare și chiar o consolare, cîntecul a început să-l atragă și l-a făcut să lege faptele din trecut de cursul evenimentelor contemporane. Astfel pe eroii lui Vladimir poporul i-a obligat să lupte cu tătarii. Pe însuși Vladimir l-a făcut tributarul groaznicului rege Etmanuil Etmanuilovici al hoardei de aur"[1].

Unul dintre cercetătorii actuali ai vechei poezii populare ruse, ajunge la o concluzie similară: „Bîlinele diferă în mod evident de cîntecele istorice în special pentru că ele, toate, narează despre un anumit timp, pe cînd cîntecele istorice sînt strîns legate de dezvoltarea istorică, de evoluția istoriei ruse, de diferite evenimente din diferite secole. Bîlinele au mai multe straturi, au fost șlefuite în curs de multe veacuri. În bîline s-au reflectat și subiecte aparținînd eposului antic, dinainte de Kiev, și subiecte din veacurile următoare. Dar și într-un caz și celălalt, bîlina devenea bîlină numai prin transportarea acțiunii în decorul *timpului epic*"[2].

Deci poporul nu ținea la păstrarea adevărurilor *istorice în bîline*. Nu era atras de respectul datelor cronicărești, ci de proiectarea trecutului asupra stărilor de fapt contemporane. Dacă nu-l preocupa succesiunea evenimentelor din timpul domniei cneazului Vladimir[3] îl interesau în schimb caracterele de care acesta fusese înconjurat. Dînd trăsături mai distincte eroilor din Kiev, conturîndu-i în sensul în care îi convenea, poporul a ajuns să creeze tipuri. Astfel bîlina este mai degrabă un document artistic al psihologiei populare ruse, manifestată în aspirații sociale, simbolizînd cu vigoare cîte o idee sau cîte un caracter. Bîlinele nu prezintă istoria, ci o interpretare a istoriei, în conformitate cu idealurile și mentalitatea populară din timpurile depărtate. Lumea bîlinelor e o uriașă frescă a timpurilor medievale, o „comedie umană" a Rusiei vechi, cu preocupări eroice și vînătorești, cu tendințe de justețe socială, cu o viață bine constituită, cu o morală stabilă și obiceiuri fixate în conștiința poporului.

Ideea socială care rezultă din tematica bîlinelor stă în crearea unei lumi ideale în împrejurări vitrege. Lipsa de echitate socială și erarhia medievală austeră, atacurile pecinege sau tătare, toate acestea găsesc un

[1]) N. A. Dobroliubov **Избранные сочинения** Moscova—Leningrad, 1947, p. 32
[2]) D. S. Lihaceov, op. cit. p. 185.
[3]) Vladimir Sviatoslavici domnește la Kiev începînd din anul 980. În 989 sau 990 creștinează Rusia.

răspuns în eroii creați de popor. În bîline, țăranul este egalul cneazului, sau, dacă are mai multe merite decît cel din urmă, i se dă o importanță mai mare. Adevărul și dreptatea triumfă. Singurul criteriu în judecarea oamenilor este scara calităților pe care le posedă. Triumfă viteazul și nu lașul, omul drept și nu cel viclean, eroul dotat cu virtuți fizice și psihice, omul isteț și nu cel prost. Cneazul, cînd este imoral sau laș, e tot atît de persiflat ca și împărații prea îngîmfați sau nedrepți din basmele cu tematica universală. Dacă însă în basm ideea generală este fericirea omului luat individual, sau ca speță, în bîline ideea dominantă e fericirea poporului rus și lupta lui pentru independență și libertate, după cum și în baladele noastre vitejești găsim un puternic elogiu al libertății și independenței poporului romîn. Pe de altă parte, raportul dintre bîline și cîntecul istoric rus este similar cu raportul dintre baladele noastre *Iovan Iorgovan, Toma Alimoș* sau *Romîn Grue Grozăvanul* cu balada istorică *Constantin Brîncoveanul.*

Articolul de față nu are de scop să încerce un studiu al genezii bîlinelor, nici să evoce discuțiile care au fost duse în Rusia și Uniunea Sovietică în legătură cu această problemă. Credem totuși că nu este de prisos să menționăm că geneza a preocupat, și că după ultimele cercetări s-a ajuns la concluzia că „izvoarele bîlinelor" trebuie să fie căutate în: a) evenimente istorice, b) trăsături istorico-sociale de mai tîrziu, c) basme populare și mai rar, în influența unor elemente livrești și aparținînd picturii[1]. Înțelegem de ce bîlina păstrează în epica poporană rusă un loc intermediar între cîntecul istoric și basm.

Nota distinctivă a bîlinelor stă în special în particularitățile eroilor pe care îi reprezintă. Lumea acestor creații epice este populată de *bogatîri*[2] personagii care nu seamănă cu eroii din alte genuri aparținînd folclorului rus. În vechea limbă rusă, alături de acest termen figura pentru aceiași eroi cuvîntul *horobr* sau *hrabr* al cărui sinonim romînesc ar fi *viteaz.* Dar vitejia nu este singura calitate a bogatîrului. De multe ori ei sînt uriași, totdeauna reprezintă o forță neobișnuită. Afară de asta fiecare bogatîr mai cunoscut este și simbolul unei anumite idei, al unui tip uman sau a unei ramuri de activitate populară. Ilia Muromeț are ca trăsătură principală vitejia și înțelepciunea, Mikula Selianinovici este o personificare hiperbolică a forței agricole, Sadko a muzicantului și pescarului, etc.[3] Ocupațiile bogatîrilor, ca și mentalitatea lor, sînt specific ruse. Astfel ei se îmbracă în șube, străbat cîmpii nesfîrșite, plugăresc, pescuiesc, vînează, desțelenesc pămîntul, beau hidromel și bere.

V. Belinski determină raportul dintre caracterul național și cel general-uman al creațiilor artistice. Concluziile criticului sînt că o operă artistică în măsura în care este mai tipic națională, este valabilă și din punct

[1]) A. A. Kaiev. **Русская литература**. ediția II-a, Moscova. 1953, p. 117.

[2]) Originea filologică a cuvîntului nu a fost des'uși'ă de lingviști, deși unii cred că termenul este de origine orientală (turcă). Alte limbi slave, afară de poloană nu-l cunosc.

[3]) Menționăm, în treacă't, că eroi care să hiperbolizeze simbolic îndeletnicirile poporului, nu lipsesc nici în epica noastră poporană. Deseori este întîlnit ciobanul viteaz. Nu ne lipsește nici pescarul erou, reprezentat de „Vioară ăl bătrîn" din balada *Antofiță a lui Vioară.* O variantă mai completă o găsim în Nicolae Păsculescu *Literatura populară romînească,* adunată de... Buc., 1910, pp. 175-8.

de vedere general-uman.[1] Plecînd de la această premiză putem vorbi de raportul dintre bîline și alte creații aparținînd literaturii universale. Fragmente epice gravitînd în jurul cîte unui personagiu din anumită epocă, bîlinele nu formează o epopee. Efectul de ansamblu al lecturii bîlinelor nu este totuși altul decît cel pe care îl ai după citirea *Iliadei* sau a poemelor medievale cum sînt *Chanson de Roland* sau *Niebelungenlied* care transpun în anumită atmosferă morală, proprie popoarelor și epocilor în care au fost create. Față de epica finlandeză reprezentată prin *Kalevala*, creație pur fantastică, vorbind de țări inexistente cum sînt Kalevala și Pohjola și cu personagii care nu se pot verifica istoric, bîlinele au nume de eroi și locuri reale. Sub acest raport miraculosul bîlinelor se îmbină cu unele date concrete ca în cazul *Iliadei, Odiseii* sau a poemului *Chanson de Roland*. Ca idee generală și prin aceea că bîlinele pot fi grupate în anumite cicluri, ele se aseamănă, într-o măsură oarecare, cu cîntecele epice ale „iunacilor" sîrbi. De altfel „iunacii" au trăsături comune cu ale bogatîrilor, sînt viteji și voinici și luptă pentru apărarea libertății poporului căruia îi aparțin[2].

Înainte de a prezenta tematica bîlinelor credem util de a evoca sumar unele procedee artistice folosite de creatorii populari ai acestui gen epic. Afară de hiperbolă și elemente miraculoase (cai năzdrăvani, păsări fantastice, zmei etc.) una din manierele obișnuite de sugestie, existentă de altfel și în folclorul nostru, e folosirea unor anumite cifre ca măsură sau număr în genere. Astfel sînt deseori trei bogatîri, trei întîmplări, trei surori, trei drumuri, treizeci de verste[3], treizeci de corăbii, treizeci de bogatîri. Alt număr care revine deseori în bîline este patruzeci: de stînjeni, de puduri[4], patruzeci de mii de dușmani etc.

Un alt mijloc de sugerare a forței, a gigantismului persoanelor, sau a lungimii drumului este repetarea unui cuvînt, sau a unui grup de cuvinte, în două, sau mai multe versuri consecutive.

În vederea dramatizării situației este folosită antiteza dintre ținuta fizică sau morală a două personagii în conflict: Dobrînea și zmeul, Ilia Muromeț și monstrul Idolișce, Ilia și Kalin-țar, etc. Conflictul dintre forțele care se ciocnesc capătă amploare prin aceea că deseori puterea rivalilor este egală, sau aproape egală. În acest caz desnodămîntul neașteptat al bîlinelor este împăcarea dintre cei doi eroi care devin frați de cruce sau se recunosc rude.

2. *Bîlinele Kievului.*

După cum am menționat, o parte din bîline au acțiunea la Kiev, sau legată de acest oraș, altele își fixează subiectul la Novgorod. În acest fel s-au format două cicluri, bine distincte, de bîline. Grupul aparținînd ciclului kievian este uneori denumit și „ciclul cneazului Vladimir" pentru că bogatîrii a căror acțiuni formează temele bîlinelor, din această categorie,

---

[1]) V. G. Belinski, op. cit., pp. 893—916, în **Собрание сочинений в трех томах**, vol. II. Moscova 1948, pp. 118—123 etc.

[2]) N. G. Cernîșevski compară bîlinele cu cîntecele populare sîrbești, **Полное собрание сочинений** vol. I, S. Petersburg, 1906, pp. 185—192.

[3]) Unitate de măsură a lungimei echivalentă cu 1067 metri.

[4]) *Pud* unitate de măsură a greutății avînd 16,381 kg.

au legături cu Vladimir. Ei sînt în serviciul acestui cneaz de la Kiev sau îndeplinesc fapte, fie din ordinul, fie în favoarea lui. Vladimir este deci centrul în jurul căruia gravitează un număr de eroi populari. Astfel de grupări spontane a eroilor, în jurul unui nume cu faimă s-au făcut și în alte literaturi poporane. Amintim bunăoară de numele lui Carol cel Mare care în epica occidentală a strîns în jurul lui un vast ciclu epic. Bîlinele legate de Kiev sînt mai vechi și mult mai numeroase decît cele cu acțiunea la Novgorod. Ele sînt, la rîndul lor, împărțite după conținut în două categorii. Majoritatea sînt eroice, altele „nuvelistice" legate de viața în afară de preocupări războinice.

Vladimir „soare frumos" kneazul în jurul cărui s-au strîns în bîline bogatirii atît de populari ca Ilia Muromeț, Dobrînea Nikitici, Aleoșa Popovici, Sviatogor, Volga, Mikula și alții este Vladimir Sviatoslavici (după creștinare Vasile), fiul lui Sviatoslav Igorevici, care domnește la Kiev către sfîrșitul secolului X și începutul veacului următor. Dar caracterul și faptele lui Vladimir din bîline nu corespund cu personalitatea istorică. De altfel el apare inconsecvent. Lucru explicabil pentru că alți cnezi din Kiev, cum a fost Vladimir Monomahul și alții cu nume diferite, au contribuit la diformarea, în bîline, a imaginei lui Vladimir. Acesta din urmă simbolizează cneazul în genere[1], cu totul necorespunzător lui Vladimir Sviatoslavici. Deși figură centrală a bîlinelor ciclului Kievului, Vladimir este departe de a fi și eroul principal. De cele mai multe ori nu-i decît un simplu figurant.

Vladimir „soare frumos" este un personagiu negativ. Singura lui trăsătură aparent simpatică este sociabilitatea evidentă în ospățurile pe care le dă bogatîrilor[2]. El este primitor și vesel. Dincolo, de această afabilitate se ascunde un caracter abject. Vladimir „luminosul" este un laș, care atunci cînd e în primejdie „scapă lacrimi amare" sau „strigă de frică". Mai mult decît atît, de teama lui Idolișce îi oferă acestuia grațiile propriei sale soții Apraksia (la rîndul ei desfrînată și răutăcioasă). Față de oamenii care îi sînt devotați cneazul e nedrept. Imoral, atunci cînd rîvnește la nevasta altuia, Vladimir dorește pierzania soțului, chiar dacă îi este prieten. Invidios și lacom, caută să pună stăpînire pe bogăția lui Solovei-Razbainic. Astfel de „domnitori" găsim și în folclorul nostru. Ne referim la caracterul lui „Stefan-vodă" din balada cu același nume din colecția lui G. Dem. Teodorescu sau a lui „Stefăniță-vodă" din colecția V. Alecsandri, care nu au nimic comun cu Ștefan cel Mare.

Figura dominantă a bîlinelor este Ilia Muromeț[3]. Marea lui popularitate a făcut ca numele să-i pătrundă și în folclorul altor țări. Astfel îl găsim cu numele *Ilias von Riuzen* în poemul german *Ornitsag* de la începutul secolului al XIII-lea și cu numele *de Ilias jarl of Graeca* în „saga" norvegiană *Tidreksag* unde este asociat de Vladimir[1]. Pe lîngă

[1]) Unii cercetători a folclorului rus au găsit în Vladimir și trăsăturile țarilor din Moscova.

[2]) Ospățurile și „blîndețea" lui Vladimir „soare frumos" sînt singurul fapt din bîline care îl apropie de Vladimir Sviatoslavici văzut de cronici.

[3]) În unele variante (destul de rar) numele este schimbat bunăoară în *Ilia Murocivi)*, vezi A. D. Grigorev, bîlina *Dobrînea și Ilia Murovici* în culegerea **Архангельские былины исторические песни** tom 1, Moscova 1904, pp. 350—5.

faptul că, în Rusia, un număr considerabil de teme epice a fost legat de Muromeț, ele se întîlnesc în nenumărate variante.

Bilinele despre Ilia, de cele mai multe ori, se leagă organic una de alta trasînd în acest mod un contur precis al acțiunilor și caracterului acestui erou. „Țăran", „fiu de țăran"[2] sau „kazak" (uneori *kozak*), mai rar fiu de pescar[3]. Ilia Ivanovici Muromeț este reprezentantul ideal al poporului rus din epoca formării bilinelor. Cînd e pe cale să fie învins el se culcă spre a sorbi puteri noi pe care i le dă pămîntul natal. Un Novac rus, Ilia Muromeț apare în genere bătrîn, ca și eroul nostru, iar puterea nu îi stă numai în tăria brațului dar și în înțelepciunea căpătată printr-o lungă experiență. Dragostea de pămînt și nu de glorie, devotamentul pentru popor și nu pentru cneaz, îl fac să-și folosească forța în interesul apărării patriei. Eroismul nu este singura calitate a lui Ilia Muromeț, el este și cinstit, corect în legăturile lui cu oamenii, uman, modest.

Felul în care acest viteaz își capătă forțele este supranatural. El zace neputincios de treizeci sau treizeci și trei de ani:

„Ilia Muromeț, trăi treizeci de ani
Și au venit la el, la el bătrîn,
Doi bătrînei[4] și trecători
Și i-au turnat lui Ilia Muromeț
O cupă de rachiu să bea.
Ilia Muromeț a băut cupa de rachiu
Și deodată s-a ridicat Ilia Muromeț în picioare[5].

Ilia ajunge astfel un bogatîr atît de puternic încît exclamă:

— „Dacă ar fi un stîlp de la cer la pămînt
Eu aș lăsa cerul în jos și-aș ridica pămîntul"[6].

Prudenți, călătorii care i-au dat o forță atît de colosală i-o mai reduc, după unele variante „la jumătate".

Rachiul oferit de drumeți nu este singura sursă a puterii lui Ilia. Sviatogor murind îi transmite forța sa uriașă. Iată conținutul frumoasei bîline care narează acest episod: Probabil obosit de viață, Sviatogor „călărește și doarme". Muromeț care l-a întîlnit „pe cîmpul curat" se miră:

Ce minune mai e și asta,
Puternic, viguros bogatîr,
Nu ai putut să te saturi de somn în cortul alb?"[7]

---

[1]) D. S. Lihaceov *Creația populară poetică în anii fărîmițării feudale a Rusiei*, op. cit., p. 226.

[2]) În unele bîline sînt pomenite și numele părinților
„A fost în preajma Muromului
A fost în satul Corciarov
A fost o dată țăranul Ivan Timofeevici
Cu soția lui Ana Ivanovna
Dumnezeu i-a dat fiu pe Ilia Muromeț **Онежские былины** Moscova, 1948, p. 649.

[3]) Ilia Muromeț și Solovei Razboinik, varianta din op. cît, p. 716

[4]) În alte variante e vorba de trei bătrîni.

[5]) **Онежские былины** p. p. 845—6.

[6]) În altă variantă: „Dacă pămîntul ar avea un inel
Eu aș întoarce pămîntul cu fundul în sus", ibid. p. 711.

[7]) Citîm după varianta publicată de V. V. Sipovski **Историческая хрестоматия по истории русской словесности** tom. I, fasc. *Poezia populară*, S. Petersburg, 1914, pp. 39-40.

Ilia îl izbește „tare pe tare" dar nici un rezultat, adormitul călăreț își continuă imperturbabil drumul. Asta îl face pe Muromeț să exclame „ce bogatîr puternic o mai fi!" O a doua lovitură a lui Ilia rămîne tot fără rezultat. Numai după ce este izbit a treia oară, Sviatogor „s-a trezit din somn":

„L-a înșfăcat pe Iliuda cu dreapta
Și l-a pus pe Ilia în buzunarul său
L-a purtat pe Ilia două zile și nopți,
Dar a treia zi calul a început să se-mpiedice.
Picioușele calului au început să se-ndoaie".

Întrebat de ce se împleticește, calul răspunde că este a treia zi de cînd poartă doi bogatîri puternici și un cal (pe a lui Muromeț). Sviatogor îl scoase pe Ilia din buzunar și se face frate de cruce cu el.

„Dar pe cele platouri largi
Pe cele imașuri care-s verzi
Cum au zărit ei miracol miraculos
Miracol miraculos și minune minunată,
Cum sta gata sicriu alb".

Ilia se culcă în sicriu, apoi Sviatogor îi ia locul rugîndu-l să-i închidă capacul. Ilia îl ascultă dar nu mai poate deschide sicriul nici să-l sfărîme cu buzduganul. „Aici Sviatogor a început să moară" transmițînd întreaga sa forță fratelui de cruce.

Inzestrat cu o forță uriașă Ilia Muromeț pleacă de acasă spre a-și oferi serviciile cneazului Vladimir. Episodul plecării, peripețiile drumului și sosirea la Kiev sînt în genere expuse în aceeași bilină cunoscută sub numele de *Ilia Muromeț și Solovei Razboinik*. Creatorii acestei bîline arată, în mod impresionant, marea distanță de la Morum la Kiev „treisute treizeci verste și jumătate"[1], pe care eroul vrea s-o străbată de dimineață pînă la amiază. Fuga calului este extraordinară:

„Și l-au văzut pe bunul viteaz încălecînd
Dar pe voinic nu l-au zărit plecînd
In cîmpul curat numai praful stătea"[2].

sau:

„A plecat calul lui bun bogatîresc
Să sară de pe deal pe deal
Să-și facă vînt de pe dîmb pe dîmb
Rîurile mărunte, lăculețele să le sară"[3].

Primejdiile drumului nu-l înspăimîntă pe Ilia:

„Iar la acel oraș, la Cernigov,
S-au strîns puteri negre de negru,
Și negre de negru, ca negrul corb;
Așa încît pe jos nimeni nu călătorește,
Pe calul bun nimeni nu călărește

[1]) Varianta din Онежские былины pp. 74—78.
[2]) Altă variantă din culegerea citată, pp. 706—9.
[3]) V. Sipovski, crestomația citată, p. 46.

Pasărea, corb negru, nu sboară,
Fiara sură nu se strecoară.
. . . . . .
A început să calce cu calul această putere mare
A început s-o calce cu calul, s-o înțepe cu sulița
Și a bătut el această putere mare[1]".

Eliberînd Cernigovul, după ce refuză de a fi cneazul acestui oraș, Ilia preferă să ia drumul cel mai scurt spre Kiev deși e prevenit că trebuie să treacă prin ținutul lui Solovei-Razboinik[2], în unele variante pasăre cu calități umane cu cuibul așezat pe doisprezece stejari, în altele om a cărui forță stă în șuer păsăresc și răcnet feroce:

„Și din cauza lui, al șuerului de privighetoare
Și din cauza lui, al răcnetului de fiară,
Toate ierbușoarele, ierburile sînt nimicite,
Florile albăstrii cad.
Pădurile negre se apleacă toate la pămînt,
Iar tot ce-i om, cu toții zac morți"[3].

Solovei-Razboinik este rănit de Ilia Muromeț și, luat prizonier, dus la Kiev. Incercarea copiilor lui Solovei-Razboinik (oameni) de a-și elibera părintele cu forța sau prin răscumpărare dă greș și monstrul e dus la Kiev, unde cneazul Vladimir ospătează cu voinicii lui. Aici Solovei-Razboinik este rugat să mai șuere odată. Monstrul șuieră numai după ce bea o vadră și jumătate de rachiu:

„Și cum a șuerat Solovei ca privighetoarea
A urlat tîlharul ca fiara
Cupolele turnurilor s-au strîmbat,
Iar ferestruicile foișoarelor s-au risipit
Din cauza lui a șuerului de privighetoare,
Iar toți ce sînt omuleți, toți zac morți,
Iar Vladimir-cneaz din Kiev-capitală,
El se acoperă cu șubă de jder"[4].

Ilia Muromeț îl duce pe Solovei-Razboinik „în cîmpul curat" unde îi retează „capul furios".

O bîlină cu o acțiune tot atît de bogată este *Ilia Muromeț și Kalin-țar* în care Muromeț își arată vitejia și patriotismul luptînd cu tătarii[5]. Kalin-țarul vine spre Kiev cu o armată neobișnuit de mare:

„Ce-i în zare în cîmpul curat;
În acea întindere largă,
Nu e un nor greu care se ridică,
Nu e un nor care s-a închegat,

[1]) Ilia și Solovei Razboinik din culegerea lui A. F. Ghilferding Снежские былины Spb. 1873, pp. 439—445 nr. 74.
[2]) *Solovei* în limba rusă însemnează prigivhetoare, *Razboinik* — tîlharul.
[3]) Ibidem.
[4]) Ibidem
[5]) Am consultat următoarele texte: *Ilia Muromeț eliberează Kievul de Kalin-țar* din culegerea lui A. D. Grigoriev, op. cit., pp. 336—344; *Ilia Muromeț și Kalin-țarul* din culegerea lui P. N. Ribnikov Песни, vol. II, Moscova 1910, 668—677 și variantele din Онежские былины pp. 79—85, 203—208, 298—305, 476—479, 539—542, și 571—574.

Nu e un nor care s-a rostogolit,
S-a ridicat cîinele rău, Kalin ţarul
Urmat de patruzeci de ţari, patruzeci ţarevici[1]
Urmat de patruzeci de regi, de principi,
Urmat de forţe mărunte fără număr
Ca să spunem ruseşte, întinse pe patruzeci de verste".

Momentul în care e atacat Kievul este dintre cele mai critice. Necugetatul cneaz Vladimir îl aruncase pe Ilia Muromeţ în temniţă să moară de foame. Ceilalţi bogatîri supăraţi l-au părăsit pe despot. Profitînd de această ocazie, Kalin-ţar îi trimite o scrisoare lui Vladimir să predea Kievul fără luptă:

„Să dai Vladimir-cneaz Kiev-oraşul,
Kiev-oraşul fără luptă, fără bătălie mare,
Fără mare vărsare de sînge".

Nedîndu-şi seama de felul în care ar putea scăpa din impas, Vladimir încearcă să întîrzie predarea cetăţii. Astfel îi răspunde duşmanului:

„Hei, cîine hoţ Kalin ţar!
Dă-ne răgaz de trei ani
Şi de trei luni, şi de trei zile, şi de trei ceasuri
Ca să pregătim rachiu
Şi să fierbem bere beţivă
Să avem cu ce-l primi pe Kalin-ţar".

Disperat Vladimir boceşte:

„Cum i-am mai supărat pe puternicii bogatîri
Toţi bogatîrii au plecat.
De ar fi fost cazacul bătrîn Ilia Muromeţ".

Fiica cneazului Vladimir care hrănise timp de trei ani, pe ascuns, pe bogatîrul aruncat „în beciuri adînci" îl anunţă pe tatăl său că Ilia trăieşte. Umilit cneazul care nu părăseşte Kievul, spre a lupta cu vrăjmaşul solicită ajutorul lui Muromeţ. Plecînd la ţarul Kalin, spre a-i cere încă o dată un termen de amînare a predării Kievului, Ilia întocmai ca eroul Corbea din varianta G. Dem. Teodorescu, sare cu cal cu tot peste zid. Episodul în care Ilia Muromeţ caută bogatîrii care părăsiseră Kievul este emoţionant:

„El pe deal înalt se ridică,
Şi priveşte în cele patru părţi,
Dar nimic nu poate vedea;
De pe primul deal coboară
Pe al doilea urcă,
Şi priveşte în cele patru părţi,
Dar nimic nu poate vedea:
De pe al doilea deal coboară
Pe al treilea deal urcă
Şi priveşte în cele patru părţi
Şi vede spre răsărit cort din pînze albe".

[1]) Ţarevici — fiu de ţar.

Bogatîrii conduși de Samson Samoilovici, naşul lui Ilia, refuză să lupte pentru Vladimir; despre care spun:

„El îi ascultă pe cnezii boieri
Şi nu-i respectă pe bogatîri".

Cu greu Ilia îi convinge pe prieteni să lupte:

„Nu pentru cneazul Vladimir
Şi cneaghinea Apraksia fiică de rege
. . . . . , , , ,
Ci pentru mama pămîntul Sviato-Rus".

Bogatîrii au pornit spre lagărul dușman „și mama pămîntul ud s-a clătinat". Ajunși în fața taberei dușmane viteiii întind corturile spre a se odihni. Mai zelos decît alții, Ilia Muromeț pornește singur la atac, în contra tătarilor.

„Nu șoimul clar se aruncă asupra gîștelor-lebede
Ci Ilia Muromeț în luptă cu o forță mare.
. . . . . , , , ,
Unde-și face vînt cu mîna zace o ulițăˡ.

Calul năzdrăvan al bogatîrului îl previne pe Ilia că tătarii au trei gropi adînci și că din a treia nu-l va putea scoate. Cu adevărat eroul este făcut prizonier. Cînd e dus la execuție, calul î-și desprinde cu dinții legăturile de mătase[2]. Muromeț aruncă o săgeată în cortul lui Samson Samoilovici care dormea. Săgeata nimerește în crucea pe care o purta la piept și îl trezește. Samson vine în ajutor cu bogatîrii lui și tătarii sînt înfrînți[3]. Un mijloc asemănător de a semnala primejdia, îl întîlnim și în baladele noastre. Iovița ca să-l prevină pe Novac, că este într-o mare primejdie, aruncă buzduganul „printre nori" spre a cădea în cerdacul bătrînului viteaz.

Lupta lui Ilia Muromeț cu dușmanii Rusiei este simbolizată deseori prin lupta lui cu un monstru denumit *Idolișce, Izdolișce* sau *Ciudișce*[3]. Într-o variantă Idolișce vine la Kiev cu tătarii, făcîndu-și de cap și chefuind la curtea lui Vladimir. El se laudă că mănîncă singur cîte trei cuptoare de pîine și bea patruzeci de butoaie cu bere. În toiul ospățului se ceartă cu Ilia Muromeț travestit în haine de hagiu. Ilia îl omoară lovindu-l la cap cu pălăria „din pămînt grecesc". În alte variante conflictul dintre Muromeț și Idolișce se desfășoară într-un oraș necunoscut. Mai des acțiunea

---

[1]) Grue luptă cu tătarii în mod asemănător:
„Numa-n loc sî învîrtea
Cîti-o mnie gios trîntea,
Multi mnii ninumărati
Şăd tătarii gios cu spati
Tăți zdrobghiți și omorîți".
A. Vasiliu, *Cîntece, urături și bocete de ale poporului,* Buc. 1909, p. 67.

[2]) De semnalat că și în baladele noastre voinicii sînt legați cu frînghii de mătase.

[3]) Am consultat următoarele texte: A. D. Grigoriev, op. cit., p. 281—,282, 334—350 433—434 și din **Онежские былины** pp. 85—91 și 819—822. P. V. Kirievski, **Песни**, fsc. 4 Moscova 1868, pp. 22—38

acestei bîline se desfăşoară la Ţarigrad şi uneori la Ierusalim. Ciudişce sau Idolişce a pus stăpînire pe Constantinopol sau Ierusalim aruncindu-l în închisoare pe „ţarul" Constantin Ataulevici şi soţia lui Opraxia. În alte variante numele „ţarului" prizonier e Constantin Bogoliubov, iar a împărătesei Elena Alexandrovna. Idolişce are o înfăţişare înspăimîntătoare.

„In lungime Idolişce e de cinci stînjeni,
Între umeri Idolişce are cosiţă de-un stînjen,
Căpăţîna lui este ca un cazan de bere
Ochii îi sînt cît cupele de băut,
Nasul ca o măciucă grozavă".

Prevenit de către un pelerin de robirea „ţarului" din Ţarigrad, Muromeţ se îmbracă în hainele de hagiu ale acestuia[1] şi îşi pune pălărie din „pămînt grecesc" care cîntăreşte „patruzeci şi cinci puduri" (cam 650 kilograme). Ilia cerşeşte ca un călugăr rătăcitor. Idolişce recunoaşte însă, după voce, că hagiul este un voinic travestit:

„De vocea lui de hagiu,
S-a clătinat cerul şi pămîntul,
S-au clătinat palatele de piatră albă,
S-au clătinat în palate mesele" etc.

Finalul, ca şi în variantele cu acţiunea la ospăţul lui Vladimir, este că Muromeţ îl omoară pe Idolişce trîntindu-i în cap pălăria „de patruzeci şi cinci puduri".

Alte bîline, cu Ilia ca personagiu principal, desăvîrşesc imaginea populară a acestui erou. Dintre ele menţionăm *Ilia Muromeţ şi sărăcimea circiumilor* întîlnită în numeroase variante[2]. În această bîlină bogatîrul îşi arată solidaritatea faţă de popor. El incită la revoltă pe „ţărănuşii săteni" împotriva „ciinelui Vladimir". Uneori această temă este asociată şi de lupta cu Idolişce. În altă bîlină cu o circulaţie tot atît de vastă, *Ilia Muromeţ şi tîlharii,* bogatîrul uneori îi extermină, alteori reuşeşte să se impună printr-o demonstraţie de forţă cum este izbirea pămîntului cu buzduganul[3]. O altă bîlină vorbeşte de conflictul lui Ilia Muromeţ cu fiul său numit Sokolnik, Solovnik, Zbut sau Boriska. Cu fiul luptă timp îndelungat, uneori trei ani, pînă cînd îl recunoaşte[4]. Lupte la fel de grele Ilia duce şi cu unul dintre bogatîrii aproape tot atît de populari ca el, anume Dobrînea Nikitici, viteaz ca şi „bătrînul cazac". Probabil că unele asemănări de caracter dintre Dobrînea Nikitici şi Muromeţ i-au făcut pe creatorii populari ca uneori să nu se mulţumească a încheia lupta dintre ei printr-o frăţie de cruce, ci chiar

[1]) Menţionăm că şi Novac al nostru se îmbracă în haine călugăreşti cînd merge la Tarigrad.

[2]) Numai în culegerea întreprinsă în 1926—8 sub conducerea acad. I. M. Sokolov s-au înscris 5 variante, **Онежские былины** pp. 95—100, 363—4, 737—9, 796 şi 822 Dintre variantele publicate în secolul trecut mai reprezentativă este cea din culegerea lui A. F. Ghilferding, ediţia din 1949—1951, vol. III, pp. 353—358.

[3]) Bîlina despre *Ilia Muromeţ şi tîlharii* o găsim în numeroase variante în regiunea Arhanghelsk, Variante în A. D. Grigorev, op. cit., pp. 437—8, 469—471, 473—4, 480, 484—5, 485—6, 597—8, 602—3.

[4]) Variante consultante în V. Sipovski, op. cit., pp. 51—2, A. D. Grigoriev, op. cit., p.p. 170—2; **Онежские былины** pp. 75—78, 658—664.

prin recunoaşterea în Dobrînea a fiului lui Ilia[1] (ca şi în cazul lui Sokolnik). De altfel Dobrînea Nikitici este bogatîrul cel mai apropiat de Ilia. Il însoţeşte mai des pe bătrînul Muromeţ decît alţii, chiar decît Aleoşa Popovici.

Numele lui Dobrînea Nikitici, ca importanţă al doilea bogatîr din ciclul bîlinelor Kievului, are o bază istorică mai clară decît în cazul lui Ilia Muromeţ în jurul căruia s-au făcut mai multe ipoteze. Pare că iniţial personagiul s-a fundat pe existenţa istorică a lui Dobrînea, unchiul, lui Vladimir, despre care vorbesc letopiseţele şi a lui Dobrînea Riazanici, care în conformitate cu cronicile piere luptînd împotriva tătarilor[2]. O dovadă în sprijinul acestei ipoteze este că din epica populară rezultă că Dobrînea este fiul lui Nikita Romanovici din Riazan, în unele versiuni ţăran, ca şi părinţii lui Ilia Muromeţ, în altele negustor. Ca notă distinctivă, faţă de Ilia Muromeţ, Dobrînea are mai multe trăsături de curtean medieval. Este un monden al timpului. Cunoaşte manierele de la curte, vînează, joacă şah şi cînta din gusla[3].Are o tinereţe înăscuta, îşi pune probleme subtile, intreprinde acţiuni diplomatice şi, spre deosebire de „bătrînul" Muromeţ, are şi aventuri galante.

Unele din aceste trăsături rezultă chiar din bîlinele în care personagiul principal este Ilia Muromeţ. Astfel în bîlina *Întîlnirea lui Ilia Muromeţ cu Dobrînea, Sviatogorka şi cu fiul lui*, aflam că Dobrînea este plecat la vînătoare:

„Noi nu-l avem acasă pe voinicelul Dobrîniuşka
A plecat voinicul în cîmpul curat
Şi pe cîmpul curat a plecat spre marea albastră,
Spre marea albastră a plecat la vînat,
Să vîneze gîşte şi răţuşte sure".

Tot atît de viteaz ca Muromeţ, Dobrînea este de fapt, împotriva vărsării de sînge, astfel el ajunge să-şi plîngă destinul, fiind îndurerat de necesitatea de a lupta din cauza duşmanilor care nu lasa pămîntul natal în pace. In unele bîline, Dobrînea se plînge mamei sale:

„Hei doamnă, mamă dragă!
De ce m-ai născut pe mine, pe Dobrîniuşka nefericit?
Dacă m-ai fi născut, doamnă, mamă dragă,
Pe mine o biata pietricica albă,
M-ai fi înfăşurat într-o mînecă de in,
M-ai fi lăsat în marea albastră:
Eu, Dobrînea, aşi fi zăcut în mare etern,
Eu, Dobrînea, n-aş fi călărit pe cîmpul curat,
Eu, Dobrînea, n-aşi fi ucis suflete nevinovate.
Nu aş fi vărsat zadarnic sînge
Dobrînea n-ar fi înlacrimat părinţi-mame
Dobrînea n-ar fi văduvit tinere femei
N-ar fi făcut orfani din copii micuţi"[4].

[1]) Ca în bîlinele din A. D. Grigoriev, p. 31—4 şi **Онежские былины** pp. 816—819.
[2]) A. A. Kaiev *op. cit.*, p. 122.
[3]) Instrument muzical asemănător cu ţambalul.
[4]) Dobrînea Nikitici, V. Sipovski, op. cit., p. 56—60.

Singura bîlină, despre Dobrînea Nikitici, în care s-au găsit reminiscențe istorice este cea privitoare la căsătoria lui Vladimir. Cneazul Kievului trimite pe bogatîrii Dunai și Dobrînea să peţiască pe fiica regelui Lituaniei. Tatăl fetei îi refuză. Cei doi bogatîri o răpesc pe mireasa lui Vladimir. Evenimentul pe care s-ar fi putut întemeia această bîlină ar fi faptul expus de cronici, că Dobrînea, unchiul lui Vladimir îl însoțește, pe acesta, în expediție la Polotk unde Vladimir o ia pe Rogneda de soție. Asemănarea dintre faptul istoric și conținutul acestei bîline este cu atît mai vagă, cu cît în expediția în Lituania (din bîlină) Dobrînea nici măcar nu joacă rolul principal, mulțumindu-se doar să-l însoțească pe Dunai.

Ca și în realizarea artistică a tipului lui Ilia Muromeț, fantezia populară contribuie intens la conturarea caracterului lui Dobrînea. Nasterea acestui erou este ieșită din comun. Cînd vede lumina zilei, simte Skiperfiara care în fruntea unei mari haite de animale feroce aleargă din depărtările „cîmpului curat" către Nipru. Imaginea monstruoasă a lui Skiperfiară, acoperit cu lînă de oțel, avînd urechile aidoma sulițelor, și care șuieră șerpește și sîsîie ca gîștele, sperie peștii din Nipru care se ascund în fundul apei.

Bîlina *Dobrînea și Marinka* are cîteva versiuni. Printre cele culese mai demult găsim unele în care bogatîrul, după ce ucide pe Tugarin Zmeevici amantul Marinei este metamorfozat de către aceasta într-un zimbru cu coarnele de aur. Mama lui Dobrînea prefăcută, la rîndul ei, într-o coțofană o obligă pe Marinka să ridice farmecele. Este interesant de constatat că în ultimele texte culese[1] grație pătrunderii culturii în cercurile largi ale populației, zicătorii renunță la unele elemente de un fantastic exagerat. Astfel Marinka nu mai apare ca o vrăjitoare ci numai ca o femeie frumoasă, desfrînată și rea. Prevenit de mamă să nu se ducă la Marinka, din cauza căreia au pierit numeroși bărbați, Dobrînea nu rezistă tentației. Fie la fereastra Marinkei, fie pe turnul casei ei, bogatîrul zărește doi porumbei care se alintă:

„Și stă un porumbel cu o porumbiță,
Nas în nas stau, se sărută
Și cu aripioara se îmbrățișează".

Dobrînea își încordează arcul și aruncă o săgeată în porumbei. Din greșeală nimerește în Tugarin-Zmeevici, tătarul iubit de Marinka. Spre a se răzbuna ea îl poftește pe bogatîr în casă, unde după ce îl ospătează îi propune să se culce. Suspicios Dobrînea o aruncă pe Marinka în pat. Aceasta cade într-o pivniță de patruzeci de stînjeni. Patul fusese trucat. În pivniță erau zeci de bărbați pe care Marinka îi invitase să se culce în patul ei.

Dintre cele mai evocate momente eroice ale lui Dobrînea Nikitici este lupta lui cu balaurul, cu atît mai interesantă pentru noi cu cît și în literatura poporană romînă găsim un număr remarcabil de balade în care asistăm la conflicte similare. În *Dobrînea și Zmeul* bîlină cu o circulație mai vastă în preajma lacului Onega[2], Dobrînea, uneori foarte tînăr, nu

[1]) **Онежские былины** pp. 110—13, 372—4, 356—7, 359—60, 852—3, 880—83.

[2]) Variante în A. F. Ghilferding, op. cit. vol. II pp. 54—67 și **Онежские былины** pp. 104—110, 369—372 și 449—452.

ascultă de sfatul mamei care îi recomandă să nu plece departe în cîmp şi să nu se scalde în rîul Puceai. Plecarea ca şi nesfîrşitul parcurs prin stepe, sînt realizate emoţionant de popor. După ce îşi termină pregătirile de drum:

„El plecă pe nemărginitul cîmp curat...
Trecea zi după zi ca şi cînd ploaia ploua,
Şi săptămînă după săptămînă alerga ca rîul!
Ba călărea ziua sub soare frumos,
Ba călărea noaptea sub lună luminoasă".

Ajuns la rîul Puceai Dobrînea este tentat să înoate în el. Deşi fetele de pe mal caută să-l oprească de a se scălda, Dobrînea intră în apă. Cînd ajunge la „al treilea şuvoi":

„De departe, de departe, din cîmpul curat,
Din partea apusului
Nu ploaia plouă, nu tunetul tună,
Nu tunetul tună, dar s-apropie vuet mare
A zburat spre tînărul Dobrîniuşka
Zmeoaia Gorînişcio
Cu trei capete de zmeu[1]
Şi cu douăsprezece cozi"

Dobrînea luptă cu zmeul în felul în care Ilia Muromeţ învinsese pe Idolişce. Loveşte pe balaur în capete cu „scufia de pe pămînt grec". Învins dar nu ucis, zmeul îi cere lui Dobrînea să-i lase viaţa, cu care ocazie îi promite:

„Eu nu voi mai zbura prin Rusia
Şi voi zbura eu, zmeul, dincolo de marea albastră
Şi mă voi retrage eu, zmeul, în munţii mei,
În munţii mei de zmeu".

În alte variante balaurul îl asigură pe Dobrînea că nu va mai răpi sau omorî oameni şi animale de pe întinsul Rusiei. Dar zmeul nu se ţine de cuvînt. El răpeşte pe Zabava Putiaticina nepoata cneazului Vladimir (uneori pe Marfida Vseslavevna fiica lui Vladimir).

Cneazul Kievului convoacă pe bogatîri la un ospăţ. Cu această ocazie unul dintre musafiri îi spune că l-a văzut pe Dobrînea luptînd cu zmeul. Vladimir îl trimite pe Dobrînea s-o salveze pe Zabava Putiatcina. Apropiindu-se de sălaşul zmeilor, Dobrînea striveşte numeroşi pui de zmeu. În vizuinile cu uşi grele de metal afară de Zabavuşka găseşte mulţi prizonieri pe care îi eliberează:

„Hei, captivi ruşi!
Ieşiţi voi din vizuinile zmeilor,
Şi plecaţi pe la locurile voastre,
Pe la locurile voastre şi pe la casele voastre".

În cele mai multe texte, după ce Dobrînea eliberează pe Zabava, îl ucide pe zmeu, pe care îl trînteşte pe pămînt şi îl taie bucăţele. O notă

[1]) În unele variante balaurul cu care luptă Dobrînea are 4 capete.

distinctivă a unor versiuni din regiunea Arhanghelsk stă în aceea că Dobrînea se scaldă „în marea albastră" și tot acolo e atacat de zmeul Gorînișce cu care luptă[1]. În astfel de bîline este ușor de recunoscut că zmeul este un simbol al dușmanilor Rusiei. Deși tematic baladele noastre cu balauri diferă de cele menționate mai sus, în unele din ele, întrezărim că zmeul simbolizează, ca și la noi, pe dușmanii care ne atacau patria.

Spre a încheia cu bîlinele din care se desprinde caracterul lui Dobrînea, mai menționăm una singură. *Dobrînea și Aleoșa*[2]. În timp ce Dobrînea era „pe cîmpul curat", zărește un corb pe care vrea să-l ucidă cu săgeata. Pasărea cerînd s-o cruțe indică un deal pe care Dobrînea Nikitici își poate găsi norocul[3]. Bogatîrul vede, pe acel deal un cort „din pînze albe" cu „lăcate de oțel" pe care scria:

„Cine va intra în cortul meu,
Viu nu va ieși din cort".

Dornic de isprăvi voinicești Dobrînea izbește cu pumnul în lăcatul care „a zburat pe pămîntul umed". El intră în cort unde mănîncă, bea hidromel, devastează interiorul și adoarme. Sosește bogatîrul Aleosa Popovici, stăpînul cortului. Crezînd că nu este demn să-l ucidă pe devastator în timpul somnului, acesta îl deșteaptă lovindu-l cu lancea. Viclean, el o face după ce încalecă, pentru a avea o poziție avantajoasă față de adversar:

„Să bat un adormit — este să bat un mort,
Să bat un mort este să bat un adormit.
E mai bine să încalec un cal bun,
Pe cal bun, pe a lui Dobrînea,
Am să mă apuc eu calul să-l călăresc,
Iar Dobrîniuska va sări doar
Si-l voi bate pe Dobrîniuska Nikitici,
Imi va fi o laudă vițeiească.
Căci îl voi bate pe cel mai bun bogatîr".

Cu toate acestea lupta înversunată părea a nu se sfîrși. De trei zile și nopți fără a mînca, bea sau odihni, cei doi voinici continuă să se bată:

„De la ei se aud pocnete și tunete
Iar pămîntul-mamă întreg tresare
Căci se aude pocnetul pînă-n Kiev-grad".

Alarmați de zîngănit de arme bogatîrii se consultă la Kiev crezînd că e o năvală din Lituania. Ilia Muromeț intervine și îi împacă. Cei doi rivali ajung astfel frați de cruce. Ei pleacă împreună într-o expediție de trei ani, dar Aleosa Popovici se ascunde în dosul unui stejar, apoi se întoarce la Kiev. Tuturor le spune că Dobrînea a murit și o pețește pe Nastasia Mikolicina soția lui Dobrînea. Anunțat de către doi porumbei, în timp ce joacă șah pe cîmp, Nikitici pleacă la mama sa care sugestionată că a

[1]) Variante din culegerea lui A. D. Grigorev, op cit., vol. I pp. 272—4, 355—57.

[2]) In preajma lacului Onega această bîlină are o răspîndire excepțională. Intr-o singură culegere găsim 25 variante, **Онежские былины** pp. 113—121, 223—4, 233—41, 253—8, 264, 276—83, 286—288, 305, 311, 315—319, 320—21, 374—379, 547—550, 574—6, 597—610, 629—33, 643—5, 668—70, 681—6, 687—9, 690—92

[3]) Corbi năzdrăvani care să vorbească găsim și în baladele noastre: *Corbac, Novac,* etc.

murit, la prima vedere, nu-l recunoaşte. Dobrînea îşi ia instrumentul „gusla" de patruzeci de puduri şi pleacă spre Kiev cîntînd trist:

„A cîntat el, dar mîhnit.
Melodia o lua din oraş.
Refrenele de pe marea albastră".

Venit la ospăţul de nuntă, ca muzicant, Dobrînea se aşază în faţa soţiei sale care tocmai se mărita cu Aleoşa Popovici. Pentru a fi recunoscut de ea îi aruncă un inel în cupă. Bîlina se termină prin lamentaţiile lui Aleoşa Popovici pe care Dobrînea Nikitici, oprit de Ilia Muromeţ de a-l ucide, îl bate:

„— Fie blestemată însurătoarea nereusită,
Fie blestemată însurătoarea rău venită,
Rău venită şi imprudentă.
Căci eu în loc de soţie
Am parte de cravaşă de mătase".

De pe acum vedem că Aleoşa Popovici, al treilea dintre bogatîrii de seamă din jurul cneazului Vladimir, are un caracter diferit de a lui Ilia Muromeţ şi a lui Dobrînea Nikitici. Viclean şi întreprinzător el aduce unele note de humor fiind o variantă tipologică ce are darul de a mări pitorescul bîlinelor. Dar, în realizarea caracterului acestui viteaz sînt unele inconsecvenţe. Astfel în bîlina despre *Aleoşa şi fraţii Zarodovici*[1] el este un personagiu negativ care împinge gluma prea departe. Trăsăturile negative se datoresc faptului că este considerat „fiu de popă" iar clerul se bucură de antipatie în folclorul rus.[2]

Mai mult decît alţi bogatîri, Popovici foloseşte vicleşugul în luptă. Cea mai caracteristică bîlină în acest sens, este *Aleoşa şi Tugarin Zmeevici*[3]. Pe ultimul l-am întîlnit şi în unele bîline despre Dobrînea. În genere motivul luptei cu monstrul este îmbinat cu călătoria lui Aleoşa, împreună cu fratele, sau alteori cu prietenul său Ekim Ivanovici, de la Rostov la Kiev, unde îşi oferă serviciile cneazului Vladimir. Prevenit de un hagiu că l-a văzut pe Tugarin, cu însuşiri-umane şi de zmeu, monstru asemănător cu Idolişce şi, ca şi acesta reprezentînd pe duşmanii de atunci ai poporului rus, Aleoşa merge pe rîul Sfat în căutarea lui Zmeevici. Cînd acesta îi vorbeşte, el se preface surd.

„Hei tu care eşti Tugarin, tinere Zmeevici!
Apropie-te mai mult de mine
Eu nu aud ce vorbeşti"[4].

Îndată ce-i vine la îndemînă Aleoşa îl omoară pe Tugarin. Imprudent, spre a se mîndri, se îmbracă în hainele lui Zmeevici motiv pentru care e con-

[1]) A. D. Girgorev, op. cit., Bîlinele purtînd numărul 42 (78), 61 (97), 64 (100), 82 (118), 92 (128), 137 (173), 68 (104), 49 (85), 7 (43), 176 (212), 14 (50).

[2]) P. conf. vezi A. A. Kaiev, op. cit., p. 124.

[3]) A. D. Grigoriev, Op. cit., p p. 617—620, unde Tugarin are numele de Gogorin.

[4]) Citatele din această bîlină sînt luate după textul din culegerea lui Kirşa Danilov **Древние российские стихотворения** Moscova, 1938, pp. 122—132.

fundat și ucis de către Ekim, tovarășul său de drum. Acesta, după ce îl recunoaște, îl învie dîndu-i să bea un lichid miraculos. La ospățul cneazului Vladimir, la care participă Aleoșa, vine și Tugarin reînviat și el. Purtarea arogantă a lui Zmeevici, care la masă își permite s-o mîngăie și s-o sărute pe Apraksevna, soția desfrînată a lui Vladimir îl irită pe Aleoșa. El îi adresează lui Tugarin cuvinte aspre. În acest fel conflictul dintre cei doi adversari este redeschis:

„Tugarin s-a înegrit, ca noaptea de toamnă,
Aleoșa Popovici a ajuns ca luna luminoasă".

Se fac pariuri , cei mai mulți comeseni fiind convinși că Tugarin va învinge. Dar în timp ce Tugarin Zmeevici s-a ridicat în cer „pe aripi de hîrtie" Aleoșa se roagă lui dumnezeu să vină ploaia. Dorința i se împlinește. Ploaia

„A udat aripile de hîrtie ale lui Tugarin
Și el se prăbușește pe pămîntul umed".

Aleoșa îi taie capul.

Unul dintre bogatîri aparținînd ciclului Kievului este Volga, cunoscut și sub numele de Volh, nepot a lui Vladimir. Existența literară a acestui erou ia forme fantastice apropiate de basm. Este mai curînd o personificare simbolică a vitejiei și priceperii în luptă. Motivele mai de seamă legate de acest bogatîr sînt nașterea lui miraculoasă și expediția lui în „împărăția indiană" (sau „pămîntul turc"). Uneori ambele teme apar laolaltă în cîte o singură bîlină.

Volga Sviatoslavevici, alteori Vseslavevici, se naște din femee și zmeu. Cînd se întîmplă acest eveniment, asistăm la o neobișnuită teamă a naturii realizată viguros de imaginația poporului:

„Pe cer a luminat luna luminoasă
Iar la Kiev s-a născut bogatîr puternic
Tînărul Volh Vseslavevici:
A tremurat pămîntul umed,
S-a clătinat împărăția Indiei
Iar marea albastră a clocotit
Pentru nașterea bogatîrească
A tînărului Volh Vseslavevici
Peștele s-a dus în adîncimile mării,
Pasărea a zburat sus în ceruri,
Zimbrii și cerbii s-au dus dincolo de munți
Iepurii, vulpele prin desișuri,
Iar lupii, ursii prin brădet,
Samurii, jderii pe insule"[1].

O oră și jumătate după naștere, Volga îi cere mamei să-i dea armura:

„Să mă înfășori măicuțo
În zale tari, de oțel,
Iar pe capul svătăiat pune coif de aur,
In mîna dreaptă buzdugan,
Buzdugan greu, de plumb,
Buzdugan greu de trei sute de puduri".

[1]) Citate după varianta *Volh Vseslavevici*, V. Sipovski, op. cit., pp. 40—2.

La vîrsta de șapte ani, mama îl dă pe Volga „la învățătură". În trei ani prodigiosul copil învață să se metamorfozeze în diferite animale:

„Și a învățat prima înțelepciune
Să se prefacă în șoim curat,
O altă înțelepciune a învățat Volh
Să se prefacă în lup sur,
O a treia înțelepciune a învățat Volh
Să se prefacă în zimbru murg cu coarne de aur"[1].

Ajuns la vîrsta de doisprezece ani Volga strînge o drujină[2] de voinici. După trei ani, aflînd că țarul „indian" Saltîk Stavrulevici se pregătește să atace Kievul, Volga pleacă împreună cu șapte mii de oameni către India. Noaptea, metamorfozat în lup sau șoim vînează pentru a aproviziona ceata lui de voinici. Prefăcut în zimbru aleargă singur către „împărăția Indiei", transformat în șoim se așează pe fereastra țarului Saltîk spre a-l auzi ce vorbește cu soția lui. În sîrșit, metamorfozat în hermină intră în pivnițele palatului și roade coardele arcurilor. După aceste preparative, vine cu ceata lui de bogatîri și-l învinge pe Saltîk Starulevici, se însoară cu soția acestuia și ajunge astfel țarul Indiei.

Un loc special printre bogatîri îl ocupă Sviatogor, care după cum am văzut, murind îi transmite forța sa uriașă lui Ilia Muromeț. În epica populară rusă el rămîne un simbol al forței uriașe care nu-și găsește aplicare. Dimensiunile lui sînt gigantice, cînd călărește este „mai înalt decît pădurea", „capul îi umblă sub nori", cînd se culcă pe pămînt pare un munte[3]. În cele mai caracteristice bîline Sviatogor apare alături de Ilia Muromeț, sau de Mikula Seleaninovici[4], simbol hiperbolic al forței nelimitate a plugărimii. Simpatia cu care poporul îl privește pe acest erou epic este o dovadă a marei prețuiri pe care o dă ocupațiilor agricole și forței pămîntului care stă la baza economiei. Cele două bîline despre Selianinovici anume: *Volga și Mikula* și *Sviatogor și Mikula* circulă în multe variante. Plugarul este mai tare nu numai decît Volga dar chiar și decît Sviatogor, care se teme de a se mișca spre a nu tulbura pămîntul.

În prima dintre bilinele menționate mai sus Volga pleacă împreună cu ceata lui de voinici, în trei orașe pentru a strînge dările. Undeva, la

---

[1]) În alte variante el învață să se transforme în știucă, șoim și lup.

[2]) Ceată.

[3]) Hiperbole care să sugereze că eroii sînt uriași se întîlnesc mai rar în literatura noastră. Dar nu lipsesc cu desăvîrșire:

„Iar Novac Baba-Novac
Din cincizeci de piei de lup
Și-a făcut cojoc pe trup
Guleraș nu i-a ajuns.
Dar unchiu-său Bala-Bac
Din șasezeci de piei de urs
Și-a făcut cojoc pe trup.
Mîneca nu i-a ajuns". Novac Baba-Novac, N. Păsculescu, colecția citată pp. 255—259.

[4]) Variantele consultate: V. Sipovski pp. 42—44, A. F. Ghilferding **Онежские былины** Moscova, Leningrad, 1950, pp. 537—542 și **Онежские былины** M. 1948, pp. 73—4, 416—420, 462—3, 466—7, 528, 628—9.

o distanță aparent apropiată, se auzea aratul puternicului Mikula Selianinovici[1]:

„Au auzit pe plugar în cîmpul curat,
Cum plugarul ară cîmpul și fluieră,
Plugușorul plugarului scîrțîie".

Spre mirarea călătorilor ei nu ajung îndată la țăranul care ara:

„Au mers o zi din zori pînă-n seară,
N-au putut ajunge la plugar
Și au mers și altă zi
Altă zi, din zori pînă-n seară,
N-au putut ajunge la plugar".

Abia a treia zi după amiază au dat peste țăran:

„Brazdele el le trage,
Buturugile, rădăcinile le întoarce,
Pietrele mari în brazdă le trîntește".

Urmează o descriere amănunțită a calului „iapă sură" cu hamuri „de mătase", a plugului de jugastru, oțel, argint și aur. Impresionantă este și frumusețea țăranului:

„Buclele plugarului se clatină
Ca mărgăritarele legănate care se împrăștie,
Iar ochii plugarului sînt de șoim senin,
Sprîncenele lui sînt de samur negru".

Îmbrăcămintea elegantă concordă cu această înfățișare. Plugarul e încălțat cu cizme de „săftian verde" cu vîrfurile ascuțite „ca sula", el poartă pălărie „de puf", caftan „de catifea neagră". Mikula Selianinovici a fost cu trei zile înainte în localitățile spre care pleacă Volga pentru a aduce „trei burdufuri" de sare a cîte „o sută de puduri", el, însuși cîntărind „patru zeci de puduri". Cu această ocazie Mikula a avut un conflict cu oamenii, „tîlhari", de acolo pe care însă i-a potolit:

„Apoi am început să răcnesc la ei
Am început să răcnesc, să-i amenințcu pumnul,
I-am întins la pămînt, pînă la o mie:
Care stătea în picioare, s-a așezat
Care sta așezat, acela zăcea lungit".

Mikula pleacă împreună cu bogatîrii lui Volga să strîngă dările. Cu această ocazie iapa, mai puțin pretențioasă, a plugarului, o ia înaintea calului lui Volga. Pe drum Mikula își amintește că nu a scos plugul din brazdă. Volga trimite întîi cinci, apoi zece, în sfîrșit pe toți cei treizeci de bogatîri, care nu reușesc să urnească „plugușorul și să-l arunce sub

[1]) Numele derivat de la *selo* — sat

tufa de răchită". Pînă la urmă a trebuit ca tot Mikula Selianinovici să facă această operație, deosebit de ușoară pentru el:

„Atunci plugarul — plugărașul,
Pe iapa lui sură,
A sosit la pluguşorul de jugastru,
El a luat pluguşorul cu o singură mînă
A scos pluguşorul din pămînt,
L-a scuturat de bulgări,
A aruncat pluguşorul după tufa de răchită".

Taina puterii nemărginite a plugarului o aflăm în bîlina *Sviatogor și Mikula*. Selianinovici stăpînește „forța mamei pămîntului umed". Sviatogor abea își poate purta puterea extraordinară. Ar vrea să ridice „întregul pămînt". În stepă găsește „o mică desagă". Încercînd s-o ridice „pe fața albă nu lacremile ci sîngele îi curge" și Sviatogor moare[1]. În alte variante găsim cheea acestei bîline, desaga este a lui Mikula Selianovici care poartă în ea „forța pămîntului".

Ne-am ocupat numai de bogatîrii principali și de bîlinele mai însemnate și cu mai mare circulație din „ciclul Kievului". Alți bogătîri și alte bîline întregesc acest ciclu, evocînd artistic viața evului mediu și psihologia oamenilor de atunci. Amintim de Mihailo Potîk, care uneori însoțește pe Ilia și Dobrînea în expedițiile lor războinice, întîlnește „Lebăda albă" care (întocmai ca cele „trei lebede" din balada cu același nume a lui G. Dem. Teodorescu) roagă să n-o omoare și se metamorfozează în femee.

Ivan Godinovici, Danilo Lovcianin, Stavr Godinovici, Mihailo Kazarin, Hoten Bludovici, Don (Dunai) Ivanovici, Suhman Odihmantevici, Diuk Stepanovici, Saur Levonidovici și alții populează bîlinele ciclului. Acești bogatîri, întîlniți mai rar, aduc note distinctive. Printre ei găsim tipuri cum sînt Ciurilo Plenkovici și Solovei Budimirovici primul cuceritor de inimi, reprezintă galanteria medievală, celălalt pe bogat. Și în descrierea acestor tipuri poporul rus uzează de subtile imagini artistice. Astfel spre a atrage privirile Zabavei Putiatișna, nepoată a lui Vladimir, Solovei Budimirovici construiește trei foișoare:

„În cer e soare și în foișor e soare,
În cer e lună și în foișor e lună,
În cer sînt stele și în foișor sînt stele,
În cer e aurora și în foișor e aurora
Și întreaga frumusețe cerească".

3. *Bîlinele Novgorodului.*

Bîlinele ciclului din Novgorod, mai puțin numeroase decît cele legate de Kiev, sînt grupate în jurul a doi bogatîri: Sadko și Vasile Buslaev. Caracterul precumpănitor al acestor bîline este „nuvelistic" și nu războinic. Ele formează o frescă a vieții Novgorodului de altădată cu tot pitorescul acestui oraș care reprezenta civilizația Rusiei din secolul al XI pînă în al XIII-lea.[2] Conflictele sînt pe plan interior și nu exterior ca cele din Kiev

[1]) Versiunea din V. Sipovski, op. cit., p. 39

[2]) V. G. Belinski spune că „Novgorodul era prototipul civilizației ruse și, în genere, a formelor de viață socială și familiară a Rusiei vechi". Op. cit., ediția din 1883 p. 1012.

legate de lupta cu tătarii, cumanii, pecenegii etc. La Novgorod se dădea lupta pentru achiziționare de bunuri. Acest oraș, în vechime centru independent la al cărui conducere era un sfat și unde un loc de frunte îl juca negustorimea, era mai propriu dezvoltării epice a unor conflicte sociale în care inițiativa particulară și cocurența dintre indivizi avea prioritate. Bîlinele despre Sadko „negustorul bogat" și Vasile Buslaev realizează poetic tocmai astfel de conflicte sociale.

Numele lui Sadko și a lui Vasile Buslaev figurează în letopișețe, primul sub anul 1167 al doilea sub 1171[1]. Dar ca și în cazul eroilor din bîlinele Kievului, și cei de la Novgorod sînt personagii epice iar viața lor istorică nu poate fi reconstituită după creațiile orale ale poporului. În jurul lui Sadko și a lui Vasile Buslaev poporul a grupat întreaga viață spirituală, morală și materială exprimată în mentalitatea epocii lor, fără a fi preocupat de cronologia evenimentelor sau de exactitatea faptelor expuse. Deși în bîlinele despre ei, în special în cea despre Sadko intră abundente elemente fantastice aparținînd basmului, cum sînt țarul mărilor, potolirea furtunii printr-o jertfă umană, peștele cu pene de aur și altele, găsim și note reale ale vieții vechiului oraș. Astfel sînt adunările vecei (a sfatului din Novgorod), ospățurile negustorilor, bătăile de stradă, hagialîcul la Ierusalim, construirea de biserici, legăturile comerciale cu străinătatea, tendința de expansiune a vechiului Novgorod. Ca notă distinctivă ambii eroi în jurul cărora s-au grupat bîlinele din acest ciclu sînt o expresie a ideii că în viață poți izbuti prin merite personale.

Despre Sadko există trei bîline (îmbogățirea, cearta cu Novgorodul și călătoria pe mare) care, de multe ori, formează o singură bilină-poem[2]. În mod simbolic imaginația populară acordă geniului muzical al lui Sadko bogățiile Novgorodului, compensînd astfel lipsa de apreciere a talentelor caracteristică evului mediu. Concomitent găsim în această bîlină și motivul pescarului bogat răsplătit.

Sadko era un biet „gusliar" (cîntăreț la „guslă") din Vechiul Novgorod care își cîștiga existența cîntînd negustorilor pe la ospețe. Avînd un răgaz de cîteva zile Sadko s-a dus, plictisit, pe malul lacului Ilmen. În timp ce cînta din guslă, apa lacului s-a clătinat și din valuri a ieșit „țarul mărilor" care îi vorbește:

„Hei, Sadko din Novgorod,
Nu știu cu ce să-ți răsplătesc
Pentru desfătările tale mari
Pentru cîntatul tău gingaș:
Oare cu galbeni fără număr?

„Țarul mărilor" în alte variante „țarul apelor" sau, mai rar „împărăteasa Belorîbița" îl ajută pe Sadko să ajungă bogat. De obicei îi recomandă să parieze cu negustorii din Novgorod că în lacul Ilmen există pește cu pene de aur. Pescuindu-l Sadko ajunge bogat, își clădește „palate de piatră albă". La un ospăț el se laudă că va cumpăra toate mărfurile din Novgorod și dacă nu va reuși să facă acest lucru va plăti „o sută de

[1]) D. L. Lihaceov, op. cit., pp. 230—1.

[2]) După cum a fost culeasă de P. N. Rabnicov, **Песни** vol. II, ediția 2-a, pp. 243—254 și de V. Ciujimov, **Неопубликованные тексты северных былин**. Lucrările Institutului de etnografie, vol. XIII, **Славянский фолклор**, Moscova, 1951, pp. 223—240.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

mii" cetățenilor din acest oraș. În curs de trei zile el cumpără diferite mărfuri și ridică trei biserici. Neizbutind să se țină de cuvînt, pentrucă negustorii aduc mereu noi mărfuri la Novgorod, Sadko renunță la convenția încheiată. El construiește treizeci de corăbii cu care pleacă să negustorească peste mare. La întoarcere marea devine foarte agitată și este pe cale de a îneca corăbiile. Sadko înțelege că țarul mărilor îi cere o jertfă. După ce aruncă argint, aur și perle, și văd că furtuna nu se potolește, navigatorii trag la sorți pe care dintre oamenii să-l sacrifice. Sadko este lansat în mare pe o scîndură. Îndată navele, care nu se puteau urni, pornesc cu viteză. Sadko ajunge la țarul mărilor, ce avea capul „cît o căpiță de fîn". Îi cîntă din gusle:

„Cum a început Sadko să cînte din gusla de sicomor
A început să joace țarul mărilor, în marea albastră
A izbucnit în plîns țarul mărilor.
A cîntat Sadko o zi, a cîntat alta,
Și a mai cîntat Sadko și a treia,
Și tot juca țarul mărilor în marea albastră.
Cu nisipul galben apa s-a tulburat
A început să sfarme multe corăbii pe marea albastră" etc.

Un bătrîn Mikola Mojaiski, în alte variante Nikolai Ugodnik îl învață pe Sadko cum să se reîntoarcă la Novgorod. El trebuie să sfarme gusla și să-și aleagă de soție pe Cerniavușka, sau Cerniava (în unele variante Nastasia). Sadko ascultă pe bătrîn și se deșteaptă dimineața la Novgorod, unde își întîmpină corăbiile care tocmai se întorceau.

Cele două bîline despre Vasile Buslaev (de multe ori Buslaevici) sînt mai des contopite într-o bilină mai mare[1] cu două teme distincte (conflictul lui Vasile Buslaev cu populația Novgorodului și călătoria la Ierusalim). Ca și Sadko, Vasile Buslaev luptă să stăpînească Novgorodul dar nu prin negoț ci mai mult prin putere fizică. De altfel, după unele variante Vasile fiul lui Buslaev, rămas orfan de mic, posedă și alte calități. El, învață cu succes să scrie și să cînte fiind bine dotat și sub acest raport:

„Și nu-i la noi un astfel de cîntăreț
În slăvitul Novgorod,
Să se compare cu Vasili Buslaev".

Este atras totuși de lumea inferioară de atunci, astfel:

„S-a deprins Vasika Buslaevici
Cu bețivii, cu nebunii,
Cu veselii și îndrăzneții, voinici buni,
A început să bea să se-mbete
Și umblă prin oraș să-și facă de cap.
Pe care îl apucă de mînă,
Îi rupe mîna din umăr", etc.

Populația Novgorodului se plînge mamei lui Vasile, văduvei Amelfa Timofeevna, care însă nu-l poate stăpîni. Vasile Buslaevici strînge o ceată de douăzeci și nouă voinici (cu el treizeci) „încercînd" forțele fiecărui. Împreună cu ceata lui merge la un ospăț unde se naște un conflict. Vasile încheie un rămășag că a doua zi, împreună cu voinicii lui, se va bate cu

[1]) Astfel se prezintă în unele variante din **Онежские былины** pp. 167—72, 554—60, 576—81, 651—4, 655—7.

întregul Novgorod. Bătaia care se încinge pe la podul de peste Volhov este realizată în imagini vii de către popor. Protipendada din Novgorod se supune lui Vasile, aduce daruri mamei lui, se obligă să-i plătească bani. În a doua bîlină, Vasile Buslaevici, cu ceata lui, cu o corabie (mai rar călare) pleacă în pelerinaj la Ierusalim. Pentru că se scaldă gol în Iordan o „babă de dincolo de pădure" îi prevestește moartea. Cînd se întoarce la Novgorod, pe dealul Sorocinsk[1] întîlnește un craniu pe care Vasile îl dă la o parte cu piciorul[2], hîrca îi spune că și el, Buslaevici, va avea aceiași soartă. Mergînd mai departe vede o piatră pe care era scris că acel care va sări de-a lungul ei va pierde viața. Fire zvăpăiată, Vasile nu crede și moare sărind peste piatră.

*

Chiar din sumara prezentare a tematicii bîlinelor și a tipurilor principale de bogatîri, ne dăm seama de pitorescul, originalitatea, forța, frumusețea și bogăția epicei poporane ruse. Cu toate că bîlina, gen specific rusesc are cu mult mai puține asemănări cu folclorul nostru decît bunăoară basmele ruse, cunoașterea acestui gen ne ajută la înțelegerea unor balade ale noastre. De altfel, lumea bîlinelor, în special a celor din ciclul Kievului trăiește o viață cu aceleași preocupări cu a eroilor noștri populari, apărători ai patriei. Ca o reminiscență a timpurilor străvechi în care strămunii noștri se opuneau atacurilor popoarelor asiatice care veneau spre Europa, și a luptelor de mai tîrziu, a rămas și reprezentarea simbolică a dușmanilor personificată în cîte un monstru balaur sau semi-balaur cum este

„Un arap buzat
negru și ciudat
cu solzi după cap
parcă sînt de crap
cu solzi mari pe burtă
parcă sînt de știucă,
și cînd îmi strănută
cîinii întărită".

(Kira, G. Dem. T.)

Astfel de personagii amintesc de zmeul cu care luptă Dobrînea sau de Tugarin Zmeevici, pe jumătate balaur și el. Novăcești și haiducii sînt văzuți de romîni tot atît de viteji și voinici ca bogatîrii ruși. Și ei merg la Țarigrad, și ei luptă cu tătarii, dar, în conformitate cu împrejurările specifice, de la noi, centrul atenției este îndreptat asupra luptei cu turcii și nu cu tătarii.[3]

Avînd împrejurări istorice tot atît de zbuciumate ca ale vecinilor noștri poporul romîn a creat, în mod independent tipuri și teme eroice, care, în linii largi, se aseamănă cu ale popoarelor rus, bulgar și sîrb.

[1]) În alte variante dealul Sivon, reminiscență a biblicului Sion.
[2]) Uneori un ciolan de om.
[3]) Dacă privim mai atent pînă și ciclul bîlinelor Novgorodului inteligibil pentru noi. Lupta dintre oamenii de aceeași profesiune ca în cazul negustorilor din *Sadko* era curentă în timpul vechi. La noi se dădea o asiduă luptă între ciobani care și-a găsit expresia artistică în balade ca *Șalga, Dolca* și mai ales *Miorița.*

Despre pluralul substantivelor neutre în romîneşte

de I. COTEANU

În romîneşte, în pluralul substantivelor se ciocnesc două tendinţe opuse. O tendinţă este uniformizarea pluralului prin micşorarea numărului desinenţelor, cealaltă este tendinţa de diferenţiere a formei de singular de forma de plural a fiecărui substantiv în parte. În principiu, orice plural trebuie să se deosebească de singularul corespunzător, şi acest lucru întăreşte tendinţa de diferenţiere[1]), care în cele din urmă se dovedeşte a fi mai puternică. De aceea în limba romînă se întrebuinţează nu mai puţin de şase desinenţe de plural (considerînd pe *-ĭ* şi *-i* un singur morfem). Deşi numărul este încă mare, el nu reprezintă un element chiar atît de important pentru judecarea pluralului, căci trei din aceste şase desinenţe: *-le, -ale* şi *-ele* de la feminine sînt condiţionate mecanic de forma singularului şi pot fi socotite o singură unitate. Celelalte trei în schimb, *-i, -e,* şi *-uri* de la feminine şi neutre, neavînd nici o legătură cu forma de singular a substantivelor la care apar, sînt nu numai trei unităţi bine diferenţiate, dar au totodată posibilitatea de a se extinde la substantive la care nu sînt justificate din punct de vedere istoric, dînd naştere la dublete ca *boli — boale, lămpi — lampe, roţi — roate, arcuri — arce,* şi altele ca acestea. Apariţia desinenţei *-i* la femininele care înainte îşi formau pluralul cu *-e* arată că desinenţa *i* îşi lărgeşte sfera de întrebuinţare, sprijinind tendinţa de uniformizare a pluralului. Într-un viitor îndepărtat, dacă nu vor interveni în acest proces elemente noi, necunoscute astăzi, nu este exclus ca *-i* să elimine pe *-e* de la feminine.

Acad. Iorgu Iordan crede că şi *-uri* de la neutre va fi eliminat în cele din urmă de *-e*. După cum spune d-sa: „concurenţa [dintre *-e* şi *-uri* n. n.] se desfăşoară sub ochii noştri şi va continua multă vreme (poate chiar totdeauna) în viitor, căci simţim că în unele cazuri ambele variante vor persista, din cauza deosebirii semantice dintre ele (de ex. *raporturi* şi *rapoarte),* iar în altele, limba s-a oprit la forma „arhaică" în *-uri,* asupra căreia nu va reveni *(discursuri, fracuri, împrumuturi* etc.). Dar nu-i de loc greu să observăm că, de cele mai multe ori, lupta se va sfîrşi cu biruinţa lui -e..."[2]).

Şi Acad. Al. Graur socoteşte că „desinenţa *-e* capătă preponderenţă asupra lui *-uri*[3]), deşi d-sa manifestă mari rezerve cu privire la eventuala ei eliminare

[1]) J. Byck şi Al. Graur, De l'influence du pluriel sur le singulier en roumain, Bulletin linguistique I. p. 57.

[2]) Iorgu Iordan, Limba romînă actuală, Buc. 1947, p. 47; vezi şi Bul. Al. Philippide, V. p. 18 ş. u.

[3]) Al. Graur, Incercare asupra fondului principal lexical al limbii romîne, Buc. 1954, p. 178.

din limbă, fiindcă, — arată d-sa — și astăzi cuvinte nou pătrunse în limbă își formează pluralul cu *-uri: colhozuri, sovromuri.* Ele ar trebui să primească desinența *e,* dacă *-uri* ar fi devenit neproductiv.

Problema celor două desinențe ale pluralului neutrelor *(-e, -uri)* este suficient de complexă pentru a face pe cercetătorii citați să nu afirme cu toată tăria că *-uri* va dispărea, deși vorbesc despre preferința dată de limba actuală lui *-e:* În primul rînd, o serie de neutre care-și formau pluralul în trecut cu *-e,* și-l formează astăzi cu *-uri,* ceea ce contrazice preferința limbii actuale pentru *-e.* Afară de exemplele furnizate în acest sens de Acad. I. Iordan: *discurse* devenit *discursuri, răspunse* devenit *răspunsuri, frace* devenit *fracuri*[1]) etc., se mai pot cita și altele, nu numai din secolul al XIX-lea, ca cele dinainte, ci și mai vechi, ca *așternuțe-(le), înțelese, începute*[2]) din secolul al XVI-lea, la care preferința pentru *-uri* a limbii actuale este indiscutabilă.

Dar, pe lîngă faptul că multe neutre s-au întors la desinența *-uri,* pentru a putea spune cu toată tăria că *-e* va elimina în cele din urmă, pe *-e* ar trebui să știm măcar în parte ce reguli determină pluralul în *-e* sau în *-uri,* fiindcă numărul neutrelor la care *-uri* a fost înlocuit prin *-e* nu crește în mod atît de constant încît *-uri* să poată fi considerat în momentul actual desinență neproductivă.

Gramatica Academiei R.P.R., analizînd pluralul neutrelor, ajunge la concluzia că „nu se poate stabili o regulă cu privire la folosirea lui *-e* și *-uri*[3]), concluzie la care rămăsese acum 70 și ceva de ani și W. Meyer (-Lübke), ocupîndu-se în lucrarea lui despre neutru în limbile romanice și de situația neutrului în rominește[4]).

Metoda întrebuințată pentru a se stabili care neutre fac pluralul în *-e* și care în *-uri* s-a limitat, după cîte știm, la căutarea unui raport morfologic constant între formele de singular și desinențele pluralului, ideea de bază fiind că, în majoritatea cazurilor, forma de singular determină forma de plural. De multe ori această idee corespunde realității, de exemplu la femininile românești cu singularul în *ea* și *a* accentuați, dar nici în rominește, nici în celelalte limbi romanice nu există o corespondență morfologică perfectă între toate formele de singular și toate formele de plural. Pluralul ia adesea o anumită înfățișare din cauze fonetice. Astfel, în rominește, raportul constant dintre femininele terminate în *-ea* și *-a* accentuați și desinențele respective de plural s-a născut în mod accidental, pornind probabil de la relația *stea — stele,* model și punct de atracție pentru cuvintele cu structură fonetică similară, pe care le-a strîns în aceeași grupă. Procesul a fost sprijinit de prezența în fondul principal lexical al limbii a cuvintelor care l-au provocat[5]). Tot așa se petrec lucrurile astăzi cu femininele la care nu mai apar alternanțe vocalice, ca *fabrică — fabrici, tactică — tactici, practică — practici* etc.

---

[1]) I. Iordan, lucr. cit., p. 74.
[2]) I. A. Candrea, Psaltirea Scheiană, II, Glosar romîno-slav.
[3]) Gramatica limbii române, Buc., Ed. Academiei R.P.R., I, p. 135.
[4]) W. Meyer (-Lübke), Die Schicksale des lateinischen Neutrums im Romanischen, Halle, 1883, p. 37.
[5]) Al. Graur, Încercare asupra fondului principal lexical al limbii române, Buc., 1954, p. 176 ș. u.

Concordanța dintre *-i* și alternanțele vocalice fiind ruptă, tendința de organizare a unui raport constant între formele de singular și cele de plural a fost și ea turburată. Femininele în discuție au revenit la situația veche din limba romînă, la cazurile excepționale care au lăsat în limbă plurale ca *fragă — fragi, vacă — vaci.*

Dacă adăugăm la cele arătate mai înainte și faptul că preferința limbii romîne pentru tendința de diferențiere a pluralului are la bază necesitatea de a preciza înțelesul de plural al substantivului, trebuie să tragem concluzia că pluralul nu este numai o chestiune de morfologie și de fonetică și că, în ultimă instanță, cauza diverselor lui modificări fonetice și morfologice este tocmai necesitatea redării sensului de plural, formele noi nefiind decît efectele materiale ale acestei necesități abstracte. Raportul dintre singular și plural, în sensul de raport morfologic, poate fi oricînd modificat, dacă se obține astfel o îmbunătățire de conținut. Chiar cînd forma de plural ajunge să nu se mai deosebească decît în foarte mică măsură de forma de singular, ca în limba franceză de astăzi, unde tendința de uniformizare a avut precădere, nevoia de a reda ideea de plural nu poate, evident, să dispară. Limba recurge la mijloace extramorfologice; apare în mod obligator articolul plural înaintea substantivului, pronumele înaintea verbului etc.

Limba romînă, păstrînd însă mai bine flexiunea nominală, trebuie să recurgă la diferențierea formală a pluralului de singular. Există totuși puncte în care necesitatea diferențierii formelor de plural de cele de singular concordă cu tendința de uniformizare. Astfel, femininele care și-au schimbat desinența *-e* cu *-i* au lărgit întrebuințarea acesteia din urmă și, sprijinind astfel tendința micșorării numărului desinențelor, au întărit uniformizarea. Dar în același timp, din cauza alternanțelor vocalice pe care le implică în mod normal desinența *i*, fiecare feminin cu pluralul în *-i*, se deosebește mai bine de singularul său și întărește astfel tendința de diferențiere. Ca urmare, își face loc încetul cu încetul ideea că *-i* este mai indicat pentru plural decît *-e*. Desinența *i* a influențat și trecerea *-ure* < lat. *ora*, la forma *-uri*, trecere care nu se explică nici prin fonetică, fiindcă *e* din *-ure* n-avea de ce să se transforme în *i*, nici prin morfologie, căci neutrele se aseamănă la plural, din punct de vedere formal, cu femininele; *-e* ar fi trebuit deci să rămînă neschimbat în *-ure*, dacă n-ar fi intervenit atracția lui *-i*. Dar *-i* a cuprins și neutre care își formau pluralul pînă în secolul trecut cu *-e: studiu — studie*, indiferent dacă forma *studie* a apărut pe cale savantă, căci cuvintele de tipul lui, fiind toate savante, nu puteau să aibă de la început o desinență populară. Cazul lui *studie* merită mai multă atenție pentru că el ilustrează complexitatea modificărilor de felul acesta. De sigur că în trecerea lui *studie* la *studii* a avut un rol oarecare și fonetica, dar principala cauză este de natură sintactico-morfologică. Pluralul *studie* n-avea de loc înfățișare de plural. El semăna prea bine cu femininele singulare terminate în *-ie* din vechiul fond al limbii. În sistemul morfologic, lucrul acesta trebuie rezolvat, fie prin dezvoltarea unui tip nou de plural, ceea ce ar fi contrazis însăși tendința fundamentală a sistemului, fiindcă numărul desinențelor de plural, în loc să scadă, ar fi crescut fără vreun folos evident, fie prin înglobarea acestui tip aberant în categoria

substantivelor cu pluralul cel mai asemănător, deci în categoria pluralelor în *-i*. Genul lui *studiu* nu l-a putut împiedica să primească desinenţa *i*, deşi ea este caracteristică masculinelor, căci fusese creat un precedent prin extinderea aceluiaşi *-i* la feminine, de care neutrele sînt formal foarte apropiate.

Desinenţa *i* s-ar fi extins şi mai mult, cuprinzînd şi alte categorii de substantive, dacă n-ar fi intervenit necesitatea foarte puternică în romîneşte de precizare a genului, căci uniformizarea şi neuniformizarea pluralului depind în mod direct de situaţia genurilor. Acolo unde nu mai există deosebiri morfologice între genuri, pluralul este unitar, desinenţele lui se reduc la un număr foarte mic şi îşi pierd o parte din conţinut; şi ne mai indicînd şi genul şi pluralul, ci numai pluralul, devin abstracte.

Prin gruparea numelor de lucruri într-un gen aparte, în neutru, limba romînă a fost silită însă să recurgă la mai multe desinenţe de plural decît celelalte limbi romanice, căci, pe măsură ce neutrul se dezvolta, se păstra şi se întărea şi ideea genului natural, încetinind generalizarea genului gramatical. Pe de altă parte, desinenţele îşi păstrează caracterul concret, iar efectul este îngrădirea uniformizării pluralului general. Din această cauză, un grup de substantive feminine a putut să primească, pe lîngă desinenţele lor proprii, şi desinenţa *-uri: lipsă — lipse — lipsuri, marfă — mărfi — mărfuri, treabă — trebi — treburi* etc., iar altele, deşi n-ar fi trebuit să aibă plural fiindcă denumesc materia, şi-au format totuşi şi ele unul: *alamă — alămuri, făină — făinuri, verdeaţă — verdeţuri.*

Întrebuinţarea desinenţei *-uri* şi la feminine a dus chiar la modificarea parţială a înţelesului ei, căci *-uri* a căpătat şi valoarea de desinenţă specială pentru numele de materie, ceea ce a complicat şi mai mult situaţia pluralului.

Păstrarea şi extinderea lui *-uri* trebuie pusă în legătură cu situaţia genurilor în latina tîrzie, cu starea precară a desinenţelor şi cu tendinţa organizării pluralului după alte criterii decît cele din latina literară. În faza tîrzie a limbii latine se găsesc, plurale ca *nervia* pentru *nervi* (la Petronius), *rivora* pentru *rivi* şi altele ca acestea,[1]) iar *frigora, rura* etc. devin singulare colective de genul feminin. În italiană pluralele în *-ora*, puţine cîte sînt, au numai valoare de colective, confundîndu-se cu cele în *-a* ca *braccia, frutta, legna, mura* etc.[2])

Dintre formele latineşti tîrzii, *rivora* arată că desinenţa *ora* putea să apară fără a transforma cuvîntul în singular colectiv. Procedeul formării pluralului cu — *ora* se întîlneşte des şi este popular în latina tîrzie, cum arată P. Aebischer[3]) pe baza unui mare număr de plurale noi latineşti în

[1]) Vezi C. H. Grandgent, Introduccion al latin vulgar, Madrid, 1928, p. 217; A. Draeger, Historische Grammatik der lateinischen Sprachen, I, 1872; Paul Aebischer, Les pluriels analogiques en „-ora" dans les chartes latins de l'Italie, în Archivum latinitatis medii aevi, VIII (1933), p. 9 şi IX (1934), p. 26 ş. u. Vezi, de asemenea, discuţia şi indicaţii suplimentare la Al. Graur, Les noms latins en *-us, -oris* în Revue de philologie, Paris, 1937, p. 276.

[2]) Francesco d'Ovidio şi W. Meyer (-Lübke), Italienische Grammatik in Gröbers Grundriss, I, p. 545. Vezi şi observaţiile lui W. Meyer-Lübke din Italienische Grammatik, Lepzig, 1890, p. 183 şi E. Bourciez, Éléments de linguistique romane, Paris, 1946, p. . . .

[3]) P. Aebischer, Les pluriels analogiques en *-ora* dans les chartes latines de l'Italie în Archivum latinitatis medii aevi VIII, 1933, p. 73.

-ora, descoperite în latina hrisoavelor din evul mediu. Faptul demonstrează vitalitatea acestei desinențe, căci „nu se poate admite, spune Acad. Al. Graur, să fi existat o modificare morfologică într-o limbă moartă cum era limba latină din hrisoave"[1]). Din *-ora* cu valoare de plural s-a dezvoltat *-uri* în românește, dar fără a se confunda cu *-a,* ca în italiană, cum se vede din lipsa aproape totală din românește a femininelor singular cu terminația *ură* < lat. *ora (latură,* care ar putea fi adus aici în discuție, este refăcut după plural) precum și din faptul că *-ure* s-a extins în istroromînă ca o desinență oarecare nu numai la multe nume de lucruri, ci și la nume de ființe[2]). De altfel și în dacoromînă apar, regional, forme ca *averuri (averi), basmuri (basme), pădururi (păduri),* afară de binecunoscutul *mîncăruri (mîncări)*[3]).

Prin urmare, *-ora* și-a păstrat tot timpul în românește valoarea ei originară de indicator al pluralului. Dar lucrul acesta n-a produs numai înmulțirea desinențelor. El a reprezentat și elementul material de care limba s-a folosit pentru diferențierea semantică a genurilor în animat și inanimat; într-un anumit fel, *-ora* a salvat neutrul de la descompunerea în care intrase în latina tîrzie.

Ca desinență de plural, *-uri,* păstrîndu-și corpul fonetic indică foarte bine pluralul, căci forma de plural în *-uri* a unui substantiv este mai bine diferențiată de forma de singular respectivă. S-ar putea spune chiar că ea precizează mai bine sensul de plural, în comparație cu alte desinențe și în primul rînd cu *-e* de la neutre. Pe de altă parte, *-uri* nu formează decît pluralul substantivelor fiind cel mai precis indicator al substantivării adjectivului.

Aproape toate adjectivele primare, fac pluralul cu *-uri* cînd sînt substantive, de exemplu: *amar — amaruri, bun — bunuri, drept — drepturi, fals — falsuri, gol — goluri, plin — plinuri* etc. La fel se petrec lucrurile și cu participiile substantivate; *așternut — așternuturi, înțeles — înțelesuri, răsărit — răsărituri* și, în principiu, cu orice parte a vorbirii substantivată, de exemplu cu pronumele: *eu — euri,* cu interjecția: *ah — ahuri, of — ofuri, tictac — tictacuri* etc. În această funcție, *-uri* se afla și se mai află parțial și astăzi în concurență cu *-e,* dar aici cîștigă teren față de *-e* în mod indiscutabil, căci, pe cînd în secolul al XVI-lea mai existau dublete de plural ca *înțelese — înțelesuri, răsărite — răsărituri* sau forme în *-e* ca *sfîrșite* pentru *sfîrșituri, începutele* pentru *începuturile* și chiar *plinele* pentru *plinurile,* ca să nu mai vorbim de *cumplitele, eșitele, făgăduitele*[4]) care nu s-au păstrat, astăzi formele în *-e* ale cuvintelor citate nu mai sînt posibile, iar dacă totuși mai întîlnim unele, ca *așternute*[5]), ele sînt arhaice.

Substantivarea adjectivelor cu ajutorul lui *-uri* se întîlnește numai în limba română. A. Draeger, care arată că substantivarea adjectivelor neutre apare des în latinește, în special la nominativ și acuzativ plural, nu dă însă nici un caz de substantivare cu *-uri*[6]), iar P. Aebischer[7]) n-a întîlnit

[1]) Al. Graur, Les noms latins en *-us, -oris,* p. 277.
[2]) Vezi discuția la S. Pușcariu, Istroromînii, II, p. 144.
[3]) Vezi Cum vorbim, II, nr. 3, p. 40.
[4]) Exemple din Glosarul slavo-român al Psaltirii Scheiane (ed. I. A. Candrea).
[5]) I. Iordan, Limba română actuală, p. 70.
[6]) A. Draeger, Historische Syntax der lateinischen Sprachen, I, ed. I, 1872, p. 41.
[7]) P. Aebischer, Les pluriels analogiques en -ora, loc. cit. p. 12.

nici el în numeroasele documente latinești din evul mediu pe care le-a cercetat decît pe *ingressora* și *egressora*, ca derivate verbale, deși substantive cu plural analogic în *-ora* sînt multe. În fine, în limbile romanice nu există nici un caz.

Adoptarea lui *-uri* pentru a substantiva adjectivele nu s-a produs nici în românește dintr-odată, după cum reiese din faptul că, în comparație cu limba actuală, limba română veche avea încă multe adjective substantivate fără *-uri*. Prin urmare, mult timp adjectivele se substantivau și în românește cu desinența *-a*, *-uri* fiind o inovație în privința aceasta. Cu trecerea vremii însă, *-uri* se extinde în dauna lui *-e* < lat *a*.

Totuși nici astăzi *-uri* nu este singura desinență a adjectivelor substantivate, datorită însuși mecanismului de transformare a adjectivelor în substantive. De foarte multe ori substantivarea se produce prin izolarea adjectivului din grupuri nominale. Astfel, de exemplu, din grupul *trenuri rapide*, adjectivul *rapide* a înglobat în cele din urmă și înțelesul determinatului său, mai întîi în limbajul ceferiștilor[1]) și apoi în vorbirea unui număr din ce în ce mai mare de oameni. Procedeul este productiv mai cu seamă în stilul științific, în cel juridic și administrativ al limbii literare. Adjective ca *citate* sau *derivate*, de exemplu, devin foarte ușor substantive, înglobînd fără nici un fel de greutate determinatele care le însoțeau și izolîndu-se apoi de ele. Nu există motive să ne îndoim că și în limba veche lucrurile se petreceau aproximativ în același mod. Cazuri ca *toate arsele, toate aprinsele*[2], reprezentînd o treaptă mijlocie între adjectivul propriu-zis și adjectivul substantivat, ne întăresc această părere. În faza aceasta, adjectivul are încă nevoie de *toate* cu funcție de determinat, dar acesta nu mai este decît un înlocuitor general și nehotărît al substantivului.

Oricum, cînd adjectivul trece de la calitatea lui la aceea de substantiv, el își formează mai întîi un plural în *-e* și numai după aceea, cînd a atins pe deplin gradul de substantivare, poate primi și desinența *-uri*, prin care transformarea petrecută cu el se fixează și din punct de vedere formal. S-ar putea spune, așadar, că substantivarea adjectivelor are pînă astăzi, în românește, două faze. În prima, noul substantiv își formează pluralul cu *-e*, în a doua și-l poate forma și cu *-e* și cu *-uri*, dar *-uri* încheie procesul. Așa se explică formele duble ca *produse — produsuri, cuprinse*[2]) *— cuprinsuri, așternute*[3]) *— așternuturi*[1], *adause*[1], *— adausuri* și altele. Adjectivele substantivate care păstrează desinența *-e* nu-și pierd cu totul valoarea de adjectiv, căci ele continuă a numi obiectele în funcție de însușirea lor; *derivate* sau *citate*, de exemplu înseamnă „obiecte care derivă din altele sau care sînt citate", pe cînd *goluri* sau *plinuri* n-au înțelesul legat de ideea de obiecte „pline" sau „goale". Ele denumesc obiecte, fiind net substantive. Legătura dintre ele și adjectivele corespunzătoare este foarte slabă. Desinența *uri* le-a făcut substantive propriu zise.

[1]) Vezi I. Iordan, Limba română actuală, p. 70 ș. u.

[2]) Psaltirea Scheiană, Glosarul slavo-român. Este de neînțeles însă de ce I. A. Candrea consideră adjective *arsele* și *aprinsele* din aceste exemple.

[3]) Vezi I. Iordan, Limba română actuală, p. 70—71.

Aceasta este una din principalele cauze, datorită căreia, un număr important de neutre trebuie să aibă și desinența *e* și desinența *uri*, dar, în cazul acesta, desinența *e* este arhaică și *-uri* este nouă!

Apariția lui *-e* sau *-uri*, fiind în funcție de gradul de substantivare, nenumărate neutre care mai păstrează din diferite cauze sens asemănător cu al adjectivului își formează pluralul cu *-e*. În această categorie intră toate numele de instrument, derivate cu sufixul *ar, er, ier: anuar — anuare, brăzdar — brăzdare, cenușar — cenușare, cuier — cuiere, degetar — degetare, focar — focare, frunzar — frunzare, genunchier — genunchere, ierbar — ierbare, lăicer — lăicere, obrăzar — obrăzare, orar — orare, porumbar — porumbare, pieptar — pieptare, șerpar — șerpare, umbrar — umbrare, viespar — viespare, ziar — ziare* și altele ca acestea.

În aceeași situație sînt și derivatele în *-tor, -sor, -ător*, nume de instrument: *aspirator — aspiratoare, bătător — bătătoare, cursor — cursoare, indicator — indicatoare, ventilator — ventilatoare* etc.

Fonetica nu are aproape nici un rol în stabilirea pluralului unor substantive ca cele de mai sus, fiindcă, acolo unde este absolut necesar, *-uri* apare indiferent de terminația substantivului la care este adăugat, de ex.: *adevăr — adevăruri, lichior — lichioruri, mîncări — mîncăruri, omor — omoruri, păduri — pădururi* etc. Pluralul numelor de instrument este determinat așadar numai de sensul lor de adjective. Același fapt a făcut ca și neutrele noi, intrate de curînd în limbă și derivate cu sufixele *-aj* și *-ism* să aibă pluralul în *-e*, din cauza valorii adjectivale a sufixelor: *abataj — abataje, bagaj — bagaje, echipaj — echipaje, etaj — etaje, garaj — garaje, personaj — personaje* etc. *barbarism — barbarisme, franțuzism — franțuzisme, modernism — modernisme, stîngism — stîngisme* etc.

Neutrele diminutive și augmentative, care conțin și ele într-un fel ideea semantică a adjectivului, căci exprimă o însușire a primitivelor din care provin, își fac și ele pluralul cu *-e*. Pe cînd, *dulap*, de exemplu, are, ca primitiv, pl. în *-uri, dulăpaș* are pl. în *-e, lanț* cu pl. *lanțuri*, ca diminutiv este *lănțușele* ș.a.m.d. Astfel, indiferent de genul sau pluralul primitivului, avem: *articolaș — articolașe, ciocănaș — ciocănașe, cuibușor — cuibușoare, bilețel — bilețele, căpețel — căpețele, degețel — degețele, oscior — oscioare, pătișor — pătișoare, butoi — butoaie, buboi — buboaie, cămășoi — cămășoaie, măturoi — măturoaie, păpușoi — păpușoaie, pietroi — pietroaie* ș. a.

Chiar cînd valoarea de adjectiv este și mai îndepărtată decît în cazurile anterioare, desinența *-e* poate să apară, dacă neutrul derivat este analizabil. Astfel substantivele neutre noi, care în limba lor de origine sînt derivate cu sufixul *ment*, au, în romînește, pluralul numai în *-e*, fiindcă în foarte multe cazuri, *-ment* este simțit și analizat ca sufix din cauza prezenței în limbă a verbelor de la care au fost derivate substantivele în chestiune, compară: *bombarda — bombardament, comanda — comandament, raționa — raționament, trata — tratament, vira — virament* etc.

Dacă la neutrele derivate care-și păstrează mai mult ori mai puțin sensul de adjectiv și legătura cu primitivul, desinența *e* este obligatorie, la altă serie de derivate la care nu mai există aceste elemente, devine obligatorie desinența *uri*. Astfel sînt derivatele cu sufixul *-iș: ascunzișuri, desi-*

șuri, frunzișuri, fățișuri, învelișuri, netezișuri, povîrnișuri, suișuri, tăișuri etc. Unele dintre ele pot apărea accidental și cu desinența *e* ca *frunzișe*[1]), dar numărul lor este atît de mic, și cazurile atît de rare, încît modul de formare a pluralului acestor derivate nu este compromis. Tot în *-uri* își fac pluralul derivatele în *-șag* și *-șug: furtișaguri, rămășaguri, meșteșuguri, vicleșuguri* ca și substantivele împrumutate la care se simt aceste sufixe, deși nu pot fi izolate, nefiind derivate românești, ca *făgașuri, imașuri, sălașuri* și altele. La derivatele în *-șag* și *-șug* a intrat în funcțiune la formarea pluralului și necesitatea păstrării individualității morfologice a sufixului, care ar fi fost prea mult modificat de desinența *e*, căci ocluziva s-ar fi transformat în semiocluzivă.

Între desinența *-uri* și structura fonetică a cuvîntului există cîteva relații care fac ca această desinență să apară numai în anumite condiții fonetice. În primul rînd, *-uri* nu poate apărea decît imediat precedată de accent, de exemplu: *aeropórturi, basoreliéfuri, camertónuri, demiuri, lampásuri, mirósuri* etc.

De aceea *stúdiu* are pl. *stúdii, adágio — adágii,* dar *studió* are pluralul *studióuri, demíu,* pl. *demíuri* ș.a.m.d. Accentul pe silaba dinaintea desinenței nu implică în mod necesar folosirea lui *-uri,* dar *-uri* nu poate fi pus decît dacă este imediat precedat de accent. Din cauza aceasta derivate ca *bocet, dangăt, foșnet, geamăt, pocnet, plînset, strigăt, țipăt, vaiet,* al căror accent nu se poate deplasa de pe temă, fac pluralul numai în *-e: bócete, dángăte* etc. Dacă ele și-ar forma pluralul cu *-uri,* ar trebui să-și deplaseze accentul de pe temă pe sufix, cum se întîmplă cîteodată cînd vorbitorii n-au siguranța accentului, ca în cazul lui *sipéturi,* pronunțat astfel de nemoldoveni, deci de cei care nu au cuvîntul în graiul lor.[2])

Dar *-uri* mai are și avantajul că nu modifică în nici un fel fonetismul substantivului și poate fi deci întrebuințat la toate neutrele noi, a căror structură fonetică nu este încă perfect adaptată la limba română, ca în pluralele: *bibelouri, cadouri, depouri, jigouri, lavabouri, maiouri, platouri, radiouri, stilouri, sacouri, tricouri* și chiar *macrouri,* de la singularul *macro,* reprezentînd fr. *maquereau,* deși acest cuvînt nu denumește un lucru, ci un pește. El s-a rătăcit printre neutre numai fiindcă, trebuind să-și păstreze forma, nu putea primi de la plural decît desinența *uri.* Față de *-e, -uri* are avantajul de a nu produce nici alternanțe vocalice, nici consonantice, iar lucrul acesta este foarte important pentru toate cuvintele noi, cum se poate ușor vedea și din faptul că *sovrom* sau *colhoz* ar fi fost prea mult modificate dacă și-ar fi format pluralul cu *-e.*

Toate calitățile acestea ale desinenței *-uri* au fost utilizate de limbă la formarea pluralului neutrelor monosilabice. Din peste patru sute și cincizeci de neutre monosilabice, numai 35 au pluralul format cu *-e* și 10—15 și cu *-e* și cu *-uri,* indiferent de vechimea lor în limbă. Monosilabicele neutre își formează pluralul cu *-uri,* fiindcă această desinență satisface foarte bine necesitatea limbii de a diferența într-o oarecare măsură, nu prea mare însă, pluralul de singular. Ea nu impune alternanțe de nici un fel, deci diferențiază, păstrînd unitatea fonetică a cuvîntului. Cealaltă desi-

[1]) I. Iordan, Limba română actuală, p. 71.
[2]) Cum îmi atrage atenția Al. Graur de la care dețin informația.

nență, *-e*, ar fi dus la omonimii insuportabile, să se compare, de exemplu *(bal—) (baluri* cu pluralul ipotetic în *-e: <bale* sau *(cep—) cepuri* cu *<cepe, (geam—) geamuri* cu *<geme, (con—) conuri* cu *<coane* ș.a.m.d. și se va vedea de ce — la aceste substantive — desinența *e* este imposibilă.

Dacă *-e* n-ar fi produs omonimii insuportabile ca în cazurile de mai sus, ea ar fi mutilat însă uneori cuvîntul în așa fel încît el ar fi devenit de nerecunoscut în forma de plural, de exemplu: *<cece* n-ar mai fi amintit singularul *cec, <groage* singularul *grog, <neme* sg. *neam* ș.a.m.d. Printre monosilabicele neutre cu pluralul în *-e* n-avem decît unul singur care contrazice afirmația făcută mai sus, pe *ac — ace.* Celelalte se sfîrșesc și la singular în semiocluzivă ca *bici — bice, brici — brice,* în grupul consonantic *ct: act — acte, fruct — fructe, punct — puncte,* în *pt: fapt — fapte,* în *-i* semiconsoană: *cui — cuie, pai — paie* și în general au o structură fonetică pe care *-e* n-o putea schimba. Alternanțe vocalice n-apar decît la *bețe (băț).* Cît privește pe *ac,* explicația formei de plural în *-e* cu modificarea guturalei am putea s-o găsim în întîlnirea lui încă din latină cu *acus, -eris* sau cu *acus, -i.* Dar chiar socotindu-l pur și simplu excepție, aceasta nu schimbă aproape de loc situația neutrelor monosilabice, cu atît mai mult cu cît limba are tendința de a scoate dintre neutre pe cele care s-au fixat la pluralul în *-e* și a le crea un singular feminin. Astfel, alături de *fruct — fructe,* a apărut *fructă — fructe,* alături de *țol — țoale, țoală — țoale,* iar *grup* n-a rezistat la două forme de plural, scindîndu-se în două cuvinte diferite ca înțeles: *grup — grupuri* și *grupă — grupe.*

Neutrele monosilabice se împart, ca și celelalte neutre de altminteri, în trei:

1. Unele fac pluralul numai cu desinența *uri* (cele mai numeroase) și anume:

ahuri
ármuri
bacuri
baluri
5. balțuri
bancuri
baruri
blufuri
becuri
10. beciuri
benturi
bercuri
biluri
biruri
15. bisuri
blamuri
blocuri
blufuri
boluri
20. bolduri
bonuri
boruri
bórduri
borșuri
25. borțuri
boțuri
boxuri
bracuri
brandturi
30. brecuri
bricuri
brinduri
broduri
bronzuri
35. bruturi
bufturi
buhuri
bulzuri
bunuri
40. bunturi
busturi
buturi
checuri
cînturi
45. cîrduri
carturi
caturi
cazuri
ceasuri
50. cecuri
censuri
cepuri
ceruri
cercuri
55. chefuri
cheiuri
chiaguri
chinuri
chioșcuri

60. chipuri
chisturi
chixuri
cioburi
ciocuri
65. cioturi
cinuri
circuri
cituri
ciufuri
70. ciumpuri
ciururi
clacuri
cleiuri
clenciuri
75. clituri
cloncuri
cluburi
cocuri
coifuri
80. coksuri
coluri
colburi
colțuri
conuri
85. conturi
coruri
corpuri
corturi
coșuri
90. crahuri
crînguri
crețuri
crezuri
cricuri
95. crosuri
cruguri
cuburi
cuiburi
cursuri
100. cvansuri
damuri
dansuri
daruri
dealuri
105. diguri
dimburi
docuri
doguri
domuri
dopuri
110. doruri
dosuri
drumuri
drepturi
dresuri
115. dricuri
driluri
droburi
droguri
droturi
120. drucuri
duhuri
dupuri
dușuri
evuri
125. falsuri
faruri
fasturi
feluri
fesuri
130. fînuri
fleacuri
flecuri
fluxuri
focuri
135. foruri
forturi
fracuri
frahturi
friguri
140. fronturi
frupturi
fumuri
funduri
furturi
145. gafuri
garduri
geamuri
genuri
geruri
150. gesturi
gheburi
ghesuri
ghiburi
ghinuri
155. ghioluri
ghionturi
ghiuluri
ghizduri
giaruri
160. giguri
gînduri
ginguri
ginuri
gîturi
165. gioluri
gipsuri
giruri
glafuri
glanțuri
170. glasuri
globuri
gloduri
goluri
golfuri
175. gonguri
gozuri
graiuri
grajduri
gresuri
180. grinduri
groguri
gruiuri
grunzuri
gusturi
185. hacuri
hamuri
hanuri
hanguri
hanțuri
190. hapuri
haruri
harturi
haturi
hramuri
195. hazuri
hăuri
heiuri
hleaburi
hoituri
200. holuri
holmuri
hopuri
hreamuri
iaduri

205. iahturi
iazuri
icuri
imnuri
ixuri
210. iruri
izuri
istmuri
iufturi
jacuri
215. jaduri
jafuri
janțuri
jaruri
jazuri
220. jeguri
jețuri
jeuri
jghiaburi
jiguri
225. jilțuri
jinduri
jocuri
jolduri
juguri
230. jururi
junghiuri
lacuri
lafuri
lanuri
235. lanțuri
larguri
lațuri
lazuri
leaturi
240. lefturi
lesturi
leșuri
lifturi
limburi
245. linuri
lipuri
locuri
lochuri
loturi
250. lozuri
luturi
luxuri
maiuri
maluri

255. marșuri
maturi
mersuri
mieduri
miezuri
260. miluri
miruri
mituri
moaruri
moduri
265. mofturi
moțuri
mucuri
musturi
nafturi
270. nanuri
naosuri
narturi
nazuri
neamuri
275. neanturi
nimburi
nituri
noduri
nuduri
280. ofuri
oluri
opuri
opturi
păișuri
285. pápuri
păsuri
paturi
picuri
piepturi
290. pilcuri
piruri
piscuri
pleanuri
pliscuri
295. ploduri
pluguri
plumburi
plusuri
porturi
300. prafuri
praguri
preșuri
prinzuri
prunduri

305. pufuri
pulsuri
racuri
raiuri
raiduri
310. ramuri
ranguri
rapturi
razuri
resturi
315. ringuri
ripsuri
riscuri
rîsuri
rituri
320. riuri
ritmuri
rosturi
ruguri
salturi
325. schimburi
scocuri
sconturi
scopuri
scrinuri
330. scroburi
scrumuri
scuturi
seruri
sexuri
335. sfîrcuri
sfaturi
simțuri
sinuri
soiuri
340. soluri
sonuri
sorburi
sorturi
spituri
345. sporuri
staluri
stanuri
standuri
starturi
350. stîrvuri
steaguri
steiuri
știluri
stoguri

355. stoluri
stopuri
strunguri
stucuri
stufuri
360. suişuri
suluri
şaluri
şanuri
şanţuri
365. şorturi
ştranduri
şvarţuri
tacuri
taluri
370. tancuri
taruri
tasuri
tauri
teancuri
375. teascuri
teluri
terciuri
teuri
texturi
380. ticuri
tîlcuri
timpuri
tipuri
tîrguri
385. tîrnuri
tiruri
tîrşuri
tirsuri
tixuri
390. toasturi
tocuri
toiuri
tomuri
tonuri
395. torsuri
torturi
tracuri
tracturi
traiuri
400. trapuri
trenuri
tronuri
trucuri
trupuri
405. trunchiuri
trusturi
tuburi
tuiuri
tuluri
410. tunuri
turfuri
turnuri
ţancuri
ţarcuri
415. ţărmuri
ţefturi
ţesturi
ţoiuri
uduri
420. unghiuri
unturi
uzuri
vaduri
valuri
425. văluri
valsuri
valţuri
varuri
văzuri
430. vaxuri
veacuri
velururi
versuri
viduri
435. viersuri
vinuri
vîrfuri
viscuri
visuri
440. vloguri
voaluri
voturi
vrafuri
vrejuri
445. vulguri
zaruri
zarfuri
zascuri
450. zaţuri
zbalturi
zbeguri
zboruri
zeluri
455. zeruri
zgîrciuri
ziduri
zlacuri
zmalţuri
460. zboruri

2. Altele au pluralul numai în *-e*[1]):

ace
acte
beţe
bice
5. braţe
brice
care
chile
cuie
10. culte
fapte
fiare
fire
frîne
15. fructe
gaze
gloanţe
goaze
grade
20. grame
lemne
maţe
mere
paie
25. puncte
sate
state
teste
texte
30. vase
verbe

[1]) Printre neutrele cu pl. în *-e* n-am pus pe cele care apar în mod cu totul excepţional ca *buste, nase, plane* (?) *plumbe, şire, tance,* înregistrate de Acad. Iorgu Iordan în limba romînă actuală p. 70—71.

3. Cîteva au pluralul și în *-e* și în *-uri:*

arce — arcuri
axe — axuri
briie — brîuri
capete — capuri
5. coarne — cornuri
coate — coturi
frahte — frahturi
fuse — fusuri
gheme — ghemuri
10. grîie — grîuri
roade — roduri
spalte — spalțuri
ture — tururi
zare — zaruri
15. zmeie — zmeuri
vise — visuri

Din listele întocmite aici se poate întîmpla să lipsească unele cuvinte, însă raportul numeric dintre categoria celor care își formează pluralul cu *-uri* și cele care și-l formează cu *-e* este în mod categoric în favoarea neutrelor monosilabice în *-uri*, aproape de patrusprezece ori mai numeroase decît cele în *-e*. Categoria neutrelor monosilabice în *-uri* este formată din cuvinte de tot felul, și din fondul principal lexical și din masa vocabularului, unele noi sau chiar foarte noi. Prezența în limba romînă a unui grup atît de important, a cărui structură fonetică implică întrebuințarea desinenței *-uri* în primul rînd, demonstrează că această desinență este și astăzi foarte activă. Spre aceeași concluzie ne duce și noutatea unor dublete în *-uri*, ca: *arcuri, axuri, corpuri, cornuri, coturi.*

Neutrele monosilabice în *-uri* au pierdut în cursul vremii unele plurale, de exemplu pe *acturi, glonțuri, puncturi, staturi*, dar au cîștigat altele, pe *capuri, fracuri, coturi* etc., rămînînd tot timpul un grup puternic de substantive care au sprijinit întrebuințarea lui *-uri* la plural.

Ca să ne putem da mai bine seama în ce măsură este încă activă desinența *uri*, este necesar să vedem raportul ei cu desinența *-e* la neutrele din fondul principal lexical al limbii romîne, provenite tot din neutre latinești.

În lista cuvintelor din fondul principal lexical stabilit de Al. Graur în lucrarea citată sînt 78 de neutre. Dintre acestea, 39 au fost neutre și în latinește, și anume:

argint < argentum
aur < aurum
braț < brachium
cap < caput
5. car < carrum
ciur < *cibrum
corn < cornus
cot < cubitum
cuib < *cubium
10. dos < dossum
fapt < factum
fir < filum
fîn < fenum
frig < frigus
15. frîu < frenum
griu < granum
jug < jugum
lemn < lignum
lut < lutum
20. măr < melum
must < mustum
negoț < negotium
orz < hordeum
ou < ovum
25. preț < pretium
prînz < prandium
rost < rostrum
saț < satium
scaun < scamnum
30. scut < scutum

semn < signum
spic < spicum
sul < *subulum
timp < tempus
35. unt < unctum

vad < vadum
vas < vasum
vin < vinum
vis < visum

Numai două din ele făceau, în latinește, pluralul în *-ora: frigora* și *tempora*, iar astăzi, în romînește au pluralul numai în *-uri*, nu și în *-e*, 15: *cuiburi, dosuri, friguri, juguri, musturi, negoțuri, prețuri, prinzuri, rosturi, scuturi, suluri, timpuri, vaduri, vasuri, vinuri*, fără a mai pune la socoteală pluralele noi sau posibile ca: *arginturi, capuri, ciururi, cornuri coturi, finuri, grîuri, tuturi, orzuri*, și fără a mai socoti extinderea lui *-uri* la cuvinte care în latinește erau masculine ca: *cerc(uri<circus, cîmp(uri)<campus, foc(uri)<focus, fum(uri)<fumus, fund(uri)<fundus, gust(uri)<gustus, joc(uri)<jocus* ș.a.m.d. La neutrele din fondul principal, *-uri* s-a extins în mod net asupra lui *-e*, iar lucrul acesta nu putea să nu influențeze situația generală a neutrului, dat fiind faptul că inovațiile morfologice pornesc din fondul principal lexical al limbii. Este adevărat că, din cele 78 de neutre latinești din fondul principal lexical, 66 sînt monosilabice, dar acesta n-a făcut decît să întărească extinderea desinenței *-uri*.

În acest punct al analizei noastre se impun cîteva concluzii de ordin general. Mai întîi că substantivele neutre din limba romînă își formează pluralul după anumite reguli și deci afirmația că nu există o regulă precisă în legătură cu întrebuințarea desinențelor *e* și *uri* este valabilă numai în măsura în care este vorba de o singură regulă. În al doilea rînd, că regulile de formare a pluralului nu trebuie considerate un raport mecanic între terminațiile singularului și desinențele pluralului. Această metodă duce întotdeauna în impas, chiar cînd problema formării pluralului nu prezintă atîtea greutăți ca la neutre. Deși la substantivele feminine *-i* a înlocuit pe *-e* constant și pe scară largă și nici un substartiv feminin care a început să-și formeze pluralul cu *-i* nu se mai întoarce în mod normal la desinența *-e*, totuși și în cazul acesta încercarea de a găsi o relație între terminațiile femininului la singular și desinența *e* sau *-i* la plural, făcută de Al. Philippide în Gramatica elementară a limbii romîne Iași 1897, p. 14, a eșuat.

Complexitatea elementelor care decid asupra formei de plural arată că, în cazul neutrelor, aparențele pot fi adesea înșelătoare, căci dacă este adevărat că unele neutre au schimbat pe *-uri* prin *-e*, este tot atît de adevărat că această schimbare n-a dus la transformarea lui *-uri* din desinență productivă în desinență neproductivă. Mai mult chiar, *-uri* și-a păstrat pînă astăzi calitatea cîștigată în cursul evoluției istorice a limbii romîne de a fi indicatorul cel mai potrivit al substantivării diferitelor părți de vorbire.

În sfîrșit, există și relații fonetice prin care se poate stabili uneori întrebuințarea desinenței *e* sau *uri*. Potrivit cu caestea, *-uri* nu se poate întrebuința decît la neutrele care la singular sînt oxitone, iar *-e* nu este legată de accent, putînd apărea și la neutrele oxitone și la celelalte. În orice caz, paroxitonele și proparoxitonele nu pot să-și formeze pluralul cu *-uri*.

Dacă *-uri* este dezavantajat din acest punct de vedere, căci sfera lui de întrebuințare este mai mică — în teorie — decît a lui *-e*, datorită con-

diționării sale de locul accentului, ea este avantajată față de *-e* pentru că nu impune nici un fel de alternanțe, ceea ce a făcut-o să devină prima desinență a pluralului neutrelor monosilabice și, în principiu, a oricărui neutru care, din diferite cauze (structură fonetică, noutate în limbă), nu poate suferi alternențe vocalice sau consonantice. Avînd în vedere că la unele substantive se manifestă în mod clar tendința de evitare a alternanțelor, în special a celor vocalice (cf. *practică, tactică* ș.a.), desinența *-uri* își întărește într-un anumit fel valoarea de desinență de plural a neutrelor.

Don Quijote — sensul eroului şi semnificaţia operei [1)]

de OVIDIU DRIMBA

Printre aniversările pe care le-a hotărît Consiliul Mondial al Păcii figurează pentru prima dată sărbătorirea nu a unei personalităţi în mod direct, ci a unui număr de ani de la apariţia unei opere. Semnificaţia acestei hotărîri devine excepţională, dacă ne gîndim că este vorba de opera care a avut o carieră dintre cele mai ciudate. *Don Quijote* este, din întreaga literatură universală, opera care a cunoscut cea mai largă răspîndire, — numărul versiunilor ei în diferite limbi depăşind de mult cifra de 1200. Nici o operă literară nu s-a bucurat de atîtea comentarii şi exegeze ca *Don Quijote,* — şi totuşi, nici o capodoperă nu continuă încă să fie atît de greşit înţeleasă de către marea masă a cititorilor, ca *Don Quijote.* Cu o surprinzătoare intuiţie a destinului operei sale, Cervantes însuşi vorbeşte, prin gura unui personaj, despre cartea sa, pe care „copiii o răsfoiesc mereu, tinerii o citesc, oamenii maturi o pricep, iar bătrînii o laudă" (II, 3).

Dar gradul de seriozitate a receptării acestei cărţi nu este în funcţie numai de vîrstă (şi, bine înţeles, şi de gradul de iniţiere literară a cititorului); sensul receptării ei a variat şi în timp, de-a lungul secolelor. Dacă secolul al XVII-lea a savurat-o cu hohote de rîs copios, iar secolul următor a citit-o cu zîmbetul graţios şi „superior" al epocii luminilor, — secolul al XIX-lea a considerat-o cu pasiunea sentimentală a romanticilor care-i aplicau o înţelegere idealistă. Numai aparatul ştiinţific al criticii secolului nostru, după îndelungate cercetări, meditări şi dispute, a valorificat din plin sensul operei şi semnificaţia ei istorico-literară.

Imaginea nouă, astfel obţinută, a unui *Don Quijote* de dimensiunile celor mai înalte creaţii literare ale omenirii, trebuie să înlocuiască azi în conştiinţa cît mai multor cititori vechea imagine, minoră şi falsă, a unei simple cărţi hazlii, cu un erou pur şi simplu ridicol. Aniversarea a 350 de ani de la apariţia cărţii lui Cervantes, trebuie să contribuie la înţelegerea justă a sensului eroului şi a semnificaţiei operei.

*

Don Quijote este în primul rînd cartea Spaniei anilor 1600. Este oglinda critică a unor stări de lucruri. Este cartea desamăgirii unei Spanii care, încheindu-şi la această dată cea mai grandioasă, cea mai fantastică,

[1)] Comunicare ţinută în cadrul filialei Bucureşti a Societăţii de ştiinţe istorice şi filologice

dar și cea mai nebunească epopee pe care a trăit-o un popor al omenirii moderne, — își privește parcă retrospectiv trecutul, faptele glorioase, visurile și nebuniile, recunoscîndu-se în figura cavalerului din Mancha. Descoperirea Americii și a noilor drumuri maritime, cantitățile imense de aur pe care i le varsă noul continent, impetuoasa expansiune colonială, fac din Spania stăpîna lumii. Dar Filip al II-lea vrea mai mult: vrea un imperiu catolic, visează monarhia universală, și, în timp ce conquistadorii devastează cele două Americi, soldații săi dictează în Italia iar trupele sale îngenunchează Flandra.

Dar iată că înfrîngerea Invincibilei Armate (înfrîngere ajutată și de furtună) pune capăt aventurilor și visurilor sale nesăbuite: „Aici a fost Troia — exclama și Don Quijote. Aci steaua mea nenorocită, iar nicidecum nepriceperea mea, m-a despuiat de faimă. Aci s-a arătat soarta împotrivă-mi cu desăvîrșire nemiloasă! Aci s-au prăbușit în întuneric isprăvile mele. Aci, în sfîrșit, s-a năruit clădirea bucuriilor mele, pe care n-am s-o mai pot înălța niciodată" (II, 66). Cuvintele acestea pe care le rostește Don Quijote în fața mării, definitiv înfrînt de Cavalerul Lunii Albe, nu par a fi, oare, însăși cuvintele Spaniei în fața catastrofei sale decisive? Amărăciunea deziluziei Spaniei străbate și capodopera lui Cervantes, în care patriotismul întristat al autorului își rîde de himerele eroului său, dar în același timp nu poate să nu-l iubească pe acest nobil cavaler pe care adesea îl ridiculizează.

A trage însă din constatarea că *Don Quijote* este cartea Spaniei epocii — concluzia că opera ar fi doar o operă intenționat simbolică, înseamnă a nu pricepe (cum atîția interpreți n-au priceput) întreg acel proces atît de complex și de ascuns, ale cărui resorturi intime estetica creației nu le-a lămurit și probabil că nu le va putea lămuri îndeajuns niciodată. O capodoperă literară este un diamant cu infinite răsfrîngeri, variind mereu după luminile pe care cercetătorul le proiectează asupra ei, sau după unghiul vizual în care se plasează cititorul. În cazul capodoperei lui Cervantes, hotărît, că atît cercetătorul cît și cititorul nu pot să nu constate că pornirile în lume ale cavalerului Tristei înfățișări, visurile lui măreție, și eroismul acțiunilor sale cu tot sensul lor fals, sfidarea pe care cavalerul rătăcitor obsedat grav de ideea misiunii lui o aruncă trecătorilor inofensivi, asalturile lui bruște și brutale, apoi decepțiile, înfrîngerile, umilirile, întoarcerea acasă și în fine duiosul său sfîrșit, — toate acestea sînt însăși gesturile Spaniei din acea epocă.

Dar am mai putea găsi încă un fapt în sprijinul analogiei dintre atitudinea lui Don Quijote și aceea a Spaniei din acel timp. Să ne amintim acea coincidență ciudată; în ziua cînd a murit Cervantes, s-a stins și Shakespeare. Această coincidență este dublată de una și mai ciudată: anul apariției lui *Don Quijote* este și anul în care a fost reprezentat pentru prima oară și *Hamlet* (în versiunea amplificată). Iar semnificația acestor opere, fiecare în cadrul său istoric, poate fi descifrată în reacția spontană pe care trebuie s-o fi manifestat publicul contemporan din cele două țări, în fața respectivilor eroi. Hamlet este eroul a cărui inițiativă este paralizată de îndoiala excesivă. Dimpotrivă, Don Quijote este eroul a cărui viață e agitată de o excesivă sete de acțiune. Spectatorul lui Hamlet era nerăbdător să-l vadă acționînd; cititorul lui Don Quijote dorește să-l vadă renunțînd la aventurile care-i sînt atît de fatale, îndemnîndu-l parcă la

odihnă. Tragedia lui Shakespeare predica așadar, nerăbdarea și acțiunea, într-un moment cînd Anglia urma să devină cel mai mare imperiu colonial; romanul lui Cervantes încheie prin a elogia odihna, într-un moment cînd Spania urma să înceteze de a mai stăpîni cel mai mare imperiu. Astfel, *Hamlet* a fost cartea Angliei și a viitorului ei, precum *Don Quijote* a fost cartea Spaniei și a viitorului ei. În jurul lor s-au cristalizat destinele celor două țări. Viitorul lor se presimțea din aceste două cărți. Și presimțirea s-a confirmat; căci Anglia și-a cîștigat un imperiu, în timp ce Spania și l-a pierdut pe al său.

Don Quijote: o imagine amplă, realistă, critică a Spaniei, — da; dar o imagine sublimată, trecută prin prisma personalității superioare a autorului și refractată într-un sens moral superior. O imagine purificată de aroganța, lenea, misticismul, cruzimea, ura, — de toate aceste vicii specifice claselor conducătoare ale Spaniei timpului. O imagine a unei Spanii din care Cervantes respinge cu hotărîre aspectele spiritului de dominație universală, de persecuție religioasă și rasială, aspectele închiziției, misticismului și rugurilor, — pentru a reține și exalta caractere proprii poporului său și anume eroismul, pasiunea, simțul onoarei și generozitatea.

*

Dar, dacă în *Don Quijote* recunoaștem oglinda Spaniei din acea vreme, nu putem să nu vedem în ea și cartea dezamăgirii unui om. Viața lui Cervantes a fost un lung șir de deziluzii. Reprezentant strălucit al Renașterii — „cel mai sănătos și mai echilibrat dintre geniile Renașterii", cum îl califică un mare critic spaniol, — în Cervantes se întîlnește contemplativul cu omul de acțiune, mintea pătrunzător critică cu pasiunea idealului, îndrăgostitul literelor cu acela al armelor.

Și primul ideal pe care Cervantes l-a urmărit în viață a fost idealul militar. Eroul de la Lepanto, elogiat de Don Juan de Austria, se întoarce din bătălie fără brațul stîng; după cinci ani de captivitate arabă în Alger se întoarce în patrie. Dar Spania nu mai are nevoie de el, — și Cervantes e silit să părăsească armata și să renunțe la acest ideal.

Se dăruiește acum idealului literelor. Scrie un roman pastoral, scrie versuri, scrie drame, scrie comedii — convins fiind că adevărata lui vocație este teatrul. Dar scrisul nu-i aduce nici protecția celor mari, nici glorie, nici — mai ales — bani destui unei vieți oricît de modeste. Trebuie să renunțe și de-astădată.

Nu-i mai rămîne decît să încerce un ultim ideal: acela de a cîștiga bani. Devine întîi comisar pentru aprovizionarea „Invincibilei Armate"; peste un an, însă, „Invincibila Armata" piere în valuri. Apoi, perceptor de biruri mai mulți ani — dar ce îndeletnicire ticăloasă, să fii silit să storci birul de la bietul contribuabil sărăcit! Și apoi, cîteva luni de închisoare, pentru fraudele săvîrșite de un ajutor al său. A treia înfrîngere, a treia renunțare.

Așadar: la 30 de ani — deziluzia vieții militare; la 40 ani — deziluzia vieții literare; la 50 — deziluzia vieții practice; iată bilanțul unei vieți. Pentru posteritate însă, bilanțul n-a fost deficitar, pentru că Cervantes l-a transfigurat artistic într-o operă mare.

Don Quijote este și cartea unei victime a vieții — dar fără fiere și fără lacrimi; a unui dezamăgit, dar la care dezamăgirea nu apare ca sentimentul unui otrăvit de viață, a unui mizantrop, a unui cinic sau a unui revoltat; dacă poate fi vorba aci de o revoltă, apoi este revolta sub forma humorului împotriva propriei sale iluzionări, împotriva iluziei de a nu fi putut sau de a fi crezut că nu trebuie să-și ajusteze idealurile după măsura vremurilor, a situațiilor și a oamenilor. Totuși, prin vălul acestei conștiințe melancolice transpare optimismul unui om echilibrat, sentiment ce antrenează opera în tonalitatea majoră a credinței ferme într-un ideal, și în ritmul dinamic al elanului unor aspirații etice și sociale superioare.

*

Intenția primordială a autorului, mărturisită încă în prefață și repetată de-a lungul operei, este „de a dărîma cu toată priceperea această uriașă clădire înălțată din mulțimea cărților asupra cavalerismului". Dar dacă Cervantes nu și-ar fi depășit cu mult intenția, cartea sa ar fi rămas o simplă curiozitate a vremii.

De fapt, în secolul al 16-lea, producția romanului cavaleresc luase proporțiile unei adevărate industrii. Succesul imens de care se bucura această literatură la modă — căreia i se reproșa că rătăcește mințile și inimile prin descrierea largă a pasiunilor, — alarma oficialitățile laice și bisericești. Astfel, în Spania, o lege din 1552 interzice imprimarea și difuzarea romanelor cavalerești în Indiile occidentale. Trei ani mai tîrziu cortesele se pronunță împotriva lor, hotărînd să fie arse în piață. Conciliul din Trent de asemenea le condamnă aspru, — fără să mai vorbim de erasmiștii spanioli care se declarau împotriva acestei maladii endemice. Totuși, în ciuda acestor dispoziții, abundenta producție de romane cavalerești nici măcar nu scade! — Iată, însă, că în ianuarie 1605 apare o simplă parodie (cel puțin în aparență) a acestui gen, intitulată *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha* (al cărei succes fără precedent este atestat de apariția a 6 ediții în primul an), — și numaidecît, autorul ei se dovedește a fi mai tare decît toate conciliile, cortesele și ordonanțele regale. Căci, după *Don Quijote*, în Spania nu s-a mai tipărit nici un nou roman cavaleresc, iar dintre cele vechi doar o singură reimprimare.

Ceea ce este paradoxal, e faptul că vigurosul exterminator, *nu* era convins, deplin și fără rezerve, de nocivitatea acestui gen literar.

Este adevărat că Cervantes îl condamnă, ridiculizîndu-l, fiindcă înstrăinează publicul de la realitățile și cerințele vremii, dirijîndu-i atenția și atitudinea într-o direcție falsă — aceea a trecutului ireversibil și a desprinderii de viață. În felul acesta, autorul nu se angajează exclusiv într-o polemică literară. Căci „Cervantes nu concepe literatura pur și simplu ca „literatură", ci ca un element de viață, ca o forță ideologică influențînd activ acțiunile sociale ale poporului. Încît, Cervantes a văzut clar și rolul social al literaturii" (G. Lukacs).

Nu este mai puțin adevărat, însă, că atitudinea autorului este ceva mai complicată. Pentru că Cervantes nu proscrie *toate* romanele cavalerești. Dacă le-ar fi condamnat în bloc și fără rezerve, ar fi dat dovadă de un dogmatism rezonabil (în măsura în care dogmatismul poate fi rezonabil). Dar Cervantes se declară admirator al unora dintre ele. Ceea ce nu

admite el în această prolixă producţie de romane cavalereşti monotone şi stereotipe, este în primul rînd minciuna şi imoralitatea — adică inconsecvenţa practică a eroilor cu idealurile nobile pe care le afişează ei, şi pe care le implică instituţia cavalerismului. Cervantes reţine şi admiră tot ce e frumos, nobil şi uman în cavalerism, respingînd doar ceea ce este himeric, imoral, vulgar şi fals în formele de degenerare ale idealului cavaleresc. Astfel că opera lui Cervantes — cum spunea acelaşi critic spaniol — „n-a fost operă de antiteză, nici operă de negaţie seacă şi prozaică, ci de purificare şi de împlinire. N-a venit să distrugă un ideal ci să-l transfigureze şi să-l exalte".

Cervantes apreciază acele romane cavalereşti care sînt „presărate cu născociri ce, de bine de rău, se apropie de adevăr, peste care autorul a aşternut vălul fin al celor ce pot fi într-adevăr cu putinţă (I, 47). „Concepţia literară a autorului se exprimă ferm: literatura trebuie să fie „în acelaşi timp folositoare şi plăcută. Dar aceste culmi nu pot fi atinse de către acela care se îndepărtează prea mult de adevăr şi ia în derîdere natura, iar opera lui nu poate fi trainică". În acelaşi capitol, terorizînd structura compoziţională a „noii epopei", cu alte cuvinte a romanului realist modern, Cervantes anticipează caracterul compozit al genului inaugurat de opera sa: „Libertatea închipuirii, în alcătuirea unor astfel de cărţi, îi înlesneşte autorului putinţa de a fi epic, liric, tragic şi comic, reunind toate însuşirile din care se încheagă arta neasemuită care se numeşte poezie şi elocvenţă, căci epopeia se poate scrie în proză tot atît de frumos ca şi versuri" (ibid.). Aşadar, condiţia literaturii, potrivit concepţiei sale realiste, exprimate cu ocazia aprecierii teatrului contemporan („imitaţia naturii este primul lucru pe care-l cauţi într-o piesă"), este să fie „oglinda vieţii omeneşti, o pildă a moravurilor şi o icoană a adevărului" (I, 48).

Critica de fond adusă de Cervantes romanelor cavalereşti pe care le respinge este dublată de o critică a compoziţiei lor literare, compoziţie lipsită de un stil îngrijit, de o armonie de ansamblu, de o coherenţă a părţilor, de o decenţă a expresiei, şi mai ales de o disciplinare a imaginaţiei şi de verosimilitate. Aceste două cerinţe din urmă, implicînd însuşi spiritul de analiză inaugurat de Renaştere, implicînd netolerarea mitului şi ataşarea de observaţia realului, sînt tot atîtea elemente ce stau la baza romanului modern, gen pe care l-a fundamentat opera lui Cervantes.

*

„Dacă El Greco ar fi citit *Don Quijote* — spunea odată un mare scriitor al nostru — ce minunat portret i-ar fi făcut". Cred însă că o asemenea întîlnire ar fi fost de prisos; căci cititorul care a pătruns sensul acestui personaj, întîlneşte chipul lui Don Quijote în atîtea ipostaze diferite printre figurile pictorului toledan, figuri emaciate, severe, consumate de propria lor pasiune, în care ori ce patimă lumească s-a stins, dar în care o voinţă inflexibilă menţine încă flacăra unei credinţe.

Poate că nu există un singur erou în întreaga literatură universală care să fi fost mai nedreptăţit de înţelegerea marelui public ca Don Quijote. În fond, Don Quijote este un delirant, e adevărat, — un obsedat, un maniac; dar reducerea lui la această unică trăsătură bufonă nu este admisibilă decît cel mult cititorilor care îl cunosc din ediţiile pentru copii.

Alonzo Quijano, devenit Don Quijote este un pasionat al romanelor de cavalerie, deviat de lectura lor, în primul rînd însă pătruns de valoarea înaltei lor moralități ideale. Don Quijote este obsedat de ideea reînvierii cavalerismului rătăcitor, așa după cum Cardenio e obsedat de ideea dragostei, iar Sancho Panza de ideea parvenirii și a cîștigului. În definitiv, față de obsesiile celorlalți doi, mania lui Don Quijote este *socialmente* superioară, întrucît eroul e obsedat de ideea pe care ar trebui să fie fondată însăși ordinea lumii: dreptatea socială și înlăturarea asupririi. „Eu am venit pe lume să înlătur nedreptățile... să vin în ajutorul celor slabi și năpăstuiți", repetă mereu eroul (I, 52, etc.).

Este țelul de viață al unui suflet funciarmente nobil, în care nu e nimic meschin, nimic interesat. Chiar „faima" pe care o urmărește eroul nu este pentru el un scop; adevăratul scop al vitejiei lui, pe care o vrea fără seamăn este binefacerea faptei sale. Și obsesia lui nu se epuizează în fantezie: acest pasionat al faptei pornește la acțiune. Esența quijotismului constă în fidelitatea eroului la înalta datorie pe care singur și-a impus-o; și aceasta, cu prețul acceptării unei vieți de castitate, de onoare, de caritate, a unei vieți grele, plină de privațiuni și întîlnind la tot pasul înfrîngeri, suferințe, umiliri. — Este, în această supunere stoică la nenorocire, cu totul altceva decît un simplu sentiment de mîndrie tipică unui hidalgo castilian: este acea demnitate umană (de care dă dovadă atît eroul cît și părintele său, Cervantes) acea demnitate de a nu voi să se degradeze printr-o lamentație.

Don Quijote nu urmărește să ajungă nici împărat, nici măcar duce; trăiește numai pentru ceilalți, luptă și suferă numai ca să nimicească răul, să facă să triumfe adevărul și dreptatea pe pămînt. Mania eroului, atît sub raportul scopului ce-l obsedează, cît și al mijloacelor cavalerești la care recurge, nu are din punct de vedere moral nimic reprobabil: dimpotrivă, se apropie mai mult de virtutea înțelepților și a oamenilor mari. „Aventurile lui Don Quijote — scrie Cervantes — nu pot fi întîmpinate decît prin admirație sau prin rîs". Pînă aci, i se cuvine eroului prima parte a alternativei; a doua, risul, intervine numai din momentul în care, trecînd la realizarea practică a obsesiei sale, el cade în iluzie, în percepția falsă a realității. — Cu aceasta, însă, am ajuns la un punct important în înțelegerea caracterului eroului nostru.

N-am putea afirma că Don Quijote ar fi un „iluzionat voluntar" (asta ar însemna o contradicție în termeni), dar este cert că Don Quijote refuză realitatea, preferă să-și creeze un univers moral propriu — singurul în care i se pare lui posibilă realizarea de sine, realizarea idealului său de ordin social. Don Quijote este îndrăgostit de himerica Dulcinee cu o pasiune nu platonică, ci teoretică, de principiu; încît, nu e prea mult deranjat de ideea că obiectul însuși al acestei pasiuni de principiu ar putea să nu existe realmente. Cuvintele pe care i le spune lui Sancho sînt semnificative în acest sens:

„Nu trebuie să credem că poeții care își cîntă iubitele sub nume de împrumut le-au cunoscut vreodată. Crezi tu că Amarylis, Phylis, Silvia, Galathea, Diana, și atîtea altele... au existat cu adevărat în carne și oase?... Fără îndoială că nu: dar cei mai mulți dintre poeți și le închipuiesc, ca să aibă ce scrie și ca să-i creadă lumea îndrăgostiți. Prin ur-

mare, îmi e deajuns să gîndesc şi să cred că buna Aldonza Lorenzo e frumoasă şi înţeleaptă... Imi închipuiesc că este întocmai cum spun şi mi-o zugrăvesc în închipuire aşa cum o doresc să fie..." (I, 25).

Don Quijote este prezentat de Cervantes ca un erou stăpînit de o psihoză intermitentă. Patologic, cazul lui Don Quijote nu poate fi încadrat precis în nici o entitate clinică; dar, în definitiv, pentru criticul literar problema aşa-zisei „nebunii" a lui Don Quijote este o problemă falsă; medicul n-are decît să caute să deslege dacă Hamlet este sau nu un dement, teologul n-are decît să fulgere împotriva abaterilor lui Faust de la „dreapta credinţă". Criticul literar trebuie să cerceteze valoarea personajului ca un *dat* artistic; iar dacă va coborî la sensurile pe care el le implică — nu va putea să nu recunoască intenţia autorului de a arăta (ca să întrebuinţăm, totuşi un termen pe cît de abuziv pe atît de vag) că numai un nebun poate, la un grad de intensitate maximă, să creadă, să îndrăznească şi să acţioneze împotriva oricăror obstacole. Putea oare să facă asta un speculativ, un rafinat sceptic şi nu lipsit de cruzime, ca Hamlet? Nu, — în primul rînd pentru că prinţul Danemarcei nu credea în posibilitatea binelui. De aceea, în *Hamlet* compătimim drama protagonistului victimă, dar în *Don Quijote* simpatizăm cordial eroul; de aceea, spre deosebire de generosul erou al lui Cervantes, — cum spunea Turgheniev în celebrul său eseu, — pe Hamlet nu-l poţi iubi, pentru că nici el nu iubeşte pe nimeni.

Astfel circumscrisă psihoza donquijotească, cu alte cuvinte implicînd atîtea valori morale (generozitate, curaj, modestie, claustrare, puritate, dezinteres, acţiune, stoicism, şi în genere idealul său de a se realiza în bine şi frumos), această psihoză devine o sumă de virtuţi. Cu excepţia, bine înţeles, a cazurilor (rare, de altfel) cînd fără voia cavalerului obsesia lui devine vătămătoare celorlalţi. Ratarea măreţelor isprăvi — cum le vede eroul în delir — şi în acelaşi timp ridicolul său, se datoreşte în principal neadecvării faptei la necesitate, a intenţiei la posibilităţile reale, a idealului la circumstanţele materiale concrete. Această inadecvare compromite toate bunele intenţii ale lui Don Quijote, îl compromite atît pe eroul devenit ridicol, cît şi faptele lui care se dovedesc a fi nu numai ineficace, ci adeseori chiar în detrimentul celor pe care cavalerul rătăcitor vrea să-i ajute.

Privit sub un alt unghiu, viciul quijotismului constă în tendinţa eroului de a reînvia o practică specifică unui îndepărtat trecut; de a încerca aplicarea moralităţii romanelor cavalereşti la realităţile şi în condiţiile lumii moderne. În felul acesta, problema revine la tema luptei dintre cele două lumi — medievală şi modernă. O temă care l-a preocupat şi pe celălalt uriaş contemporan, englez, — dar atît căile urmate cît şi concluziile lor sînt diferite. Ca şi Cervantes, Shakespeare denunţa feudalismul degenerat, creînd caractere tragice (ca Richard al III-lea) sau comice (cu Falstaff); dar în timp ce Shakespeare realizează decăderea morală a unor caractere specific medievale, Cervantes este preocupat în primul rînd să menţină şi să elogieze virtuţile cele mai înalte şi cele mai progresiste ale epocii cavalerismului. La Shakespeare, dezintegrarea clasei cavalereşti se manifestă prin alterări individuale de caracter, prin meschinărie şi cruzime, sau prin laşitate şi trîndăvie; la Cervantes, această clasă cade singură în desuetudine prin anacronismul său, prin inevitabilele schimbări istorice, prin inadaptabilitatea sa la noile condiţii. Numai aceste cauze îl fac ridicol pe Don Quijote, ale cărui trăsături pozitive de caracter degenerează, cînd

eroul trece la acțiune, în fals și comic. Dar Cervantes subliniază ansamblul de virtuți ale eroului său — firește cu corectivul de a fi adaptate necesității, posibilităților și realității, căci în concepția autorului, ceea ce servește progresul social sînt tocmai aceste virtuți proprii cavalerului său, — una din cele mai splendide exemplare de umanitate pe care le-a creat literatura tuturor timpurilor

De aceea, este de-a dreptul surprinzător cum, neglijîndu-se textul capodoperei lui Cervantes, trecîndu-se cu o superficialitate inadmisibilă peste desele și întinsele momente de luciditate ale eroului, peste categoricele, explicitele delimitări din partea autorului ale psihozei lui Don Quijote, — este surprinzător cum, neaprofundîndu-se personajul, sau măcar considerîndu-l în ansamblul manifestărilor sale, eroul lui Cervantes a devenit sinonim cu ideea de ridicol. Fără îndoială că acest proces de transmutație a unui nume propriu într-un adjectiv de sens pejorativ s-a operat pornindu-se de la imaginea trunchiată a eroului, așa cum nu putea să apară decît dintr-o versiune pentru copii a romanului.

În realitate, Don Quijote este un personaj de o structură complexă, un om care îți „scapă printre degete ca un țipar", cum se exprimă un personaj. „Dacă te oprești, — spune preotul, exprimînd părerea tuturor oamenilor de bun simț din jurul cavalerului, — asupra unor lucruri care atîrnă de judecată, el vorbește despre ele cu multă înțelepciune, în chipul cel mai plăcut, și mai limpede, astfel că, trecînd dincolo de prostiile în legătură cu isprăvile cavalerilor rătăcitori, oricine l-ar auzi vorbind l-ar putea socoti omul cel mai cuminte și mai sănătos din cîți i-a întîlnit vreodată" (I, 30). În aceste intervale de luciditate (de fapt, ca să ne apropiem mai mult de esența eroului ar trebui mai degrabă să vorbim de „intervalele lui de delir"), în aceste momente de calm Don Quijote crește pînă la dimensiunile superioare ale înțelepciunii, ale bunului simț și clarviziunii în problemele și domeniile cele mai diverse. Elocvența eroului se desfășoară cu o limpezime de logică și cu o puritate de expresie care situiază aceste pasagii printre paginile cele mai frumoase ale prozei Renașterii. Sînt pasagii care îmbogățesc cartea cu adevărate tezaure de gîndire, care întregesc fizionomia spirituală a eroului, și care în același timp pun în adevărata ei lumină personalitatea acestui ilustru reprezentant al culturii Renașterii. Atitudinea și cultura umanistă a lui Cervantes se manifestă în special în aceste discursuri ale Cavalerului Tristei Înfățișări, în care Cervantes își expune ideile asupra celor mai variate subiecte, dar în același timp, în care autorul se arată a fi cel mai puțin predicator și cel mai puțin abstract dintre scriitori.

„Umanismul", atîta timp contestat, al acestui mare scriitor, a fost definitiv pus în lumină. Cervantes a încetat de mult de a mai fi considerat un „geniu inculț". Dacă prin „cultură" înțelegem acea erudiție a cărei formă de manifestare este pedantismul, desigur că nu ambiționa să devină un asemenea „om cult" cel care în prologul romanului său (ca și în nuvela sa *Dialogul cîinilor*) se declara împotriva acestui pedantism. Dar studiul atent al operei sale a arătat că Cervantes cunoștea pe Lucian, pe Vergiliu, sau pe Heliodor (care îi inspiră acel roman *Persiles și Sigismonda*, testamentul său literar, pe care autorul îl socotea cea mai bună operă a sa), și desigur că și pe alți scriitori antici, deși din traduceri spaniole. În schimb Cervantes citea în text pe italieni (Tasso, Gudrini,

Bembo, Poliziano, Pulci, Boiardo), mai ales pe Ariosto şi cu deosebită predilecţie pe Baldasare Castiglione, ale cărui disertaţii din *Curteanul* se resimt categoric în *Don Quijote,* şi al cărui profil i-a inspirat figura atît de frumoasă a lui Don Diego de Miranda din *Don Quijote* — singurul personaj ce nu-şi rîde de bietul cavaler.

În general, cultura lui Cervantes s-a alimentat cu operele scriitorilor antici şi italieni, cu proverbe şi povestiri populare, cu *Romancero* şi nuvele italiene, cu romane pastorale şi picareşti. Cervantes era un cititor pasionat dar nesistematic şi esenţialmente antipedantesc. Nefiind un spirit speculativ, nu se afiliază unui curent de idei; deşi, altminteri, dintre umanişti pare a fi cunoscut platonismul unui Leon Hebreo, şi desigur că era mai mult sau mai puţin familiarizat (chiar dacă nu din lectura directă) cu Erasm, atît prin faptul că acesta era bine cunoscut în Spania, cît şi prin intermediul marelui erasmist Lopez de Hoyos, cel mai iubit profesor al lui Cervantes. În acest sens, trebuie remarcată acea nedeliberată, instinctivă atitudine umanistă a lui Cervantes de a-şi lua ca materie de studiu propriul său eu, asemenea unui Montaigne.

În afară însă de urme şi atitudini, umanismul lui Cervantes se manifestă în abordarea directă a unor teme specifice gîndirii Renaşterii. Astfel, de pildă, acea doctrină a naturii concepută ca putere divină ce creează pe om (doctrină fundamental anti-creştină), pe care o susţine scriitorul vorbind în repetate rînduri despre „natura, majordomul lui dumnezeu". Acest cult al naturii îi implică şi gustul său pentru genul literar al pastoralei, concepută ca mijloc de evadare din obositoarea şi viciata societate; precum şi acel pasaj din *Don Quijote* (prefigurînd preceptul de mai tîrziu al lui J. J. Rousseau „natura este bună") în care elogiază miticul trecut, fără proprietate privată, abuzuri, nedreptăţi, acel trecut apropiat de natură, cînd omenirea nu era supusă eticii arbitrare pe care e fondată societatea. În aceeaşi ordine umanistă se înscrie şi faimosul discurs al lui Don Quijote despre arme şi litere, aducînd în discuţie o temă frecventă în scrierile oamenilor Renaşterii: problema preeminenţei profesiunii militare sau aceea a omului de litere, problemă în care Erasm înclina în favoarea celei de a doua, în timp ce B. Castiglione pare a înclina spre prima. La umaniştii spanioli ambele cariere stau pe plan egal, iar dacă omul Renaşterii şi eroul de la Lepanto o preţuieşte totuşi mai mult pe prima deşi îi păstrează cea mai înaltă consideraţie şi celei de a doua este pentru că războiul, prin grelele încercări la care îl supune pe ostaş, e cea mai aspră şcoală de caracter şi pentru că armele au drept scop principal de a asigura însăşi condiţia de dezvoltare a literelor: pacea. „Această pace e adevăratul ţel al războiului" (I, 37).

*

Astfel întregită, figura lui Don Quijote se realizează ca o obiectivare a spiritului autorului său. Cervantes, care în construcţia figurii lui Don Quijote a utilizat atitudini, aspiraţii şi concepţii proprii, atîtea elemente de autobiografie spirituală, — o spune clar, la sfîrşitul cărţii, în aceea confesiune scurtă, dar impresionantă prin frumuseţea ei simplă şi sinceră: „Da, numai pentru mine s-a născut Don Quijote, şi eu pentru el. El a ştiut să săvîrşească, iar eu să scriu. Noi doi, una sîntem".

Dar, în afară de aceste disertații, ceea ce îl ridică definitiv pe erou deasupra oricărei derîderi este profesiunea sa de credință de pe patul morții, — capitol din care ori cine vorbește despre Don Quijote cu greu poate rezista tentației de a nu cita pagini întregi. „Viața mea — recunoaște eroul, precum va recunoaște și cititorul, — viața mea n-a fost atît de păcătoasă încît lumea să aibe dreptul să mă socotească nebun". In acest ultim și cel mai frumos capitol al cărții, găsim justificarea cea mai convingătoare a măreției sale morale. „Am fost nebun, și acum iată-mă întreg la minte", rostește muribundul adresîndu-se prietenilor săi. „Mă puteți ferici, prieteni, căci nu mai sînt Don Quijote de la Mancha, ci Alonzo Quijano, pe care blîndețea pornirilor lui l-au făcut să mai fie numit și cel Bun". Așadar, eroul nu se simte un învins cu adevărat, cită vreme pentru supraviețuitori rămîne amintirea, nu a faimosului Don Quijote de la Mancha, ci a lui Alonzo Quijano cel Bun. Vindecat de rătăcirea lui, eroul rămîne încredințat, ca și pînă acum, că valoarea supremă a vieții este bunătatea. Iată un fapt ce pune în adevărata sa lumină sensul unui personaj, caracterul unui scriitor și semnificația unei cărți unde — caz unic în literatura universală — întîlnim mai bine de 600 de personaje, dintre care însă nici unul nu este cu adevărat odios.

*

O trăsătură genială a cărții este faptul că, în loc de un protagonist, Cervantes a imaginat doi, de dimensiuni morale diferite, dar cu un relief identic. Sancho Panza nu mai este scutierul insignifiant din vechile romane cavalerești, nici personajul simplu din popor care în teatrul spaniol al epocii deține poziția criticii democratice, — ci un personaj pus, aproape de la începutul romanului, alături de eroul principal.

Una din vechile erezii cu privire la capodopera lui Cervantes a fost considerarea acestor doi eroi ca termeni antinomici. Antagonismul Don Quijote—Sancho Panza, redus pe plan moral la antagonismul idealism-realism, utopie-simț practic, curaj-lașitate, credință-scepticism, s. a. m. d., nu este valabil decît pentru primele capitole ale cărții. După care, aceste etichetări se alterează, termenii adeseori se inversează, și încurînd opoziția celor doi eroi se dovedește a fi falsă. Este adevărat că un asemenea joc facil de simetrii poate fi tentant, — dar, la o privire cît de puțin atentă se vede că acest simplificator și simplist exercițiu duce de-a dreptul la o denaturare a sensului celor doi eroi și la o subestimare a valorii operei.

Desigur că, inițial, intenția lui Cervantes a fost ca, prin contrast, figura lui Sancho să dea relief moral lui Don Quijote, să-i pună în evidență psihoza, să aducă configurația elementară a bunului simț rustic și să obțină acel efect de humor democratic care este unul din apanajele literaturii spaniole din epoca ei de aur. Dar, pe măsură ce acțiunea înaintează, asistăm la un fenomen de a cărui subtilitate nu sînt capabili decît marii scriitori, — și anume, la un adevărat proces de osmoză spirituală ce are loc între cavaler și scutierul său. Viața lor comună, de aventuri, privațiuni, suferințe, umiliri, precum și reciproca lor cunoaștere profundă, duce atît la donquijotizarea lui Sancho, cît și la sanchizarea Don Quijote — ca să întrebuințăm termenii unui alt critic spaniol. Începînd din partea a doua a romanului, Don Quijote înclină spre o viziune mai

practică, spre un bun simţ mai apropiat de realitate, chiar spre o potolire a entuziasmului său frenetic. În acelaşi timp, sub influenţa cavalerului asistăm la donquijotizarea lui Sancho, pe de-o parte în sensul că ajunge să se contamineze de mania stăpînului său, pe de altă parte în sensul unei înălţări morale a rusticului scutier. Sancho Panza ştie că Don Quijote este un maniac, dar îl admiră pentru că este un erou şi un înţelept; la rîndul său, Don Quijote vede că Sancho este un necioplit, dar îl iubeşte pentru că este un om devotat şi de bun simţ. Această amalgamare ce s-a operat între cavaler şi scutier, s-a petrecut în urma unei simpatii reciproce atît de profunde, încît ei ajung să constate şi să declare că sînt „plăsmuiţi din acelaşi aluat" (II, 2). Şi cei doi nu vor acţiona decît împreună, într-un cuplu de-acum înainte nedisociabil, evoluînd în faţa cititorului în acel joc armonic de atitudini pe care-l creează echilibrul nestabil. „Nimic, spune Sancho, nimic nu ne-ar putea despărţi pînă în clipa cînd sapa şi lopata ne vor săpa amîndurora culcuşul alături" (II, 33).

*

Dacă n-ar trebui să arătăm la ce concluzii false a putut duce considerarea celor doi eroi ca figuri antagoniste, nu ne-am opri asupra diferitelor interpretări ce s-au dat operei lui Cervantes. Întîi, pentru că aceasta interesează mai mult istoria literară; şi al doilea, pentru că majoritatea lor sînt interpretări simbolice — exerciţiu din principiu specios, întrucît sărăceşte întotdeauna, dacă nu chiar denaturează o operă, transpunînd-o pe planul conceptului, forţînd-o în patul lui Procust al unor categorii străine de cele specifice creaţiei literare.

În mîna acestor comentatori, Don Quijote a devenit succesiv simbolul înţelepciunii, al lui Ignaţiu de Loyola, chiar al lui Iisus Christos, iar Dulcineea — simbolul sufletului obiectivat al cavalerului, simbolul gloriei sau al Fecioarei Maria. Pentru altă categorie de comentatori, cartea lui Cervantes este o satiră politică cu tendinţe antimonarhice, sau a satiră socială generală, sau (ca pentru autorul lui Robinson Crusoe) o satiră la adresa comandantului Invincibilei Armate; sau una îndreptată contra aristocraţiei conservatoare (în timp ce Sancho Panza urma să reprezinte, firesc, democraţia), sau o satiră împotriva scriitorilor contemporani, — ba chiar o invectivă teribilă contra Bibliei! — Alţii au văzut în ea un atac contra Inchiziţiei; alţii, un stufos tratat filosofic; alţii, un sistem de filosofie politică urmărind reforma generală a Spaniei. Un critic englez crede că Cervantes a intenţionat să scrie un studiu, profund meditat, asupra nebuniei şi a diferitelor cazuri de nebuni; pentru Byron, Cervantes a urmărit şi a reuşit să compromită şi să distrugă idealurile şi virtuţile cavalereşti; pentru criticii romantici germani cuplul eroilor se reduce la antagonismul dintre idealism şi materialism, altruism şi egoism, gîndire şi bunul simţ comun; pentru Heine, opera este „cea mai formidabilă satiră împotriva entuziasmului omenesc" (Sancho Panza rămînînd personificarea „minţii pozitive"), în timp ce pentru critica psihologistă Don Quijote devine tipul gînditorului exaltat, iar scutierul său — tipul rezonabil şi practic.

Sper că încercarea pe care am făcut-o de a analiza, chiar şi succint, cele două personagii şi interrelaţia lor intimă, a fost întrucîtva în măsură să arate unilateralitatea, simplismul şi adeseori falsitatea totală a unor

asemenea interpretări. În majoritate, viciul lor constă în pseudo-antagonismul Don Quijote—Sancho Panza. În realitate după cum arată un critic italian, „adevărata contra-figură a lui Don Quijote, Anti-DonQuijote prin excelență", nu este Sancho Panza, ci bacalaureatul Samson Carrasco, tipul vicleanului malițios, al omului mediocru și al intelectualului semidoct, care ține cu orice preț să-l „vindece" pe cavaler și să-l convertească la mediocritatea „înțeleaptă" a unei vieți liniștite și „cuminți". Personajul opus lui Don Quijote este deci acest Samson Carrasco, „simbol veșnic viu", cum se exprimă acest critic, al micii burghezii semidocte și dușmane oricărei cutezanțe, adevărata contra-atitudine și adevăratul asasin al sufletului și trupului nemuritorului Don Quijote".

*

Figura mucalitului scutier avea, în intenția inițială a lui Cervantes, rostul unei resurse de humor. În genere, aceste surse de humor în romanul marelui spaniol sînt multiple, dar aproape toate se reduc la categoria incongruității — dacă în acest termen înglobăm înțelesul de contrast, de incompatibilitate, disproporție și desacord.

Este, dintru început, humorul derivat din incongruitatea temei, a temei cavalerului ce caută să reînvie o instituție medievală într-o lume modernă. Este apoi, humorul pe care îl sugerează incongruitatea scenei, — acest peisaj dezolat, pietros, sterp, uscat de arșița soarelui Manchei, scenă în care se desfășoară o acțiune dinamică ce pune în mișcare idealuri atît de pasionate. Apoi, firește, puternice efecte de humor provoacă violentul contrast inițial dintre caracterele celor doi protagoniști. O varietate mai fină, dar suculentă, de humor verbal, o furnizează în special limbajul pitoresc, jocurile de cuvinte și debitul uimitor de zicători și proverbe, fluent pînă la incontinență, al lui Sancho. În fine, efectele cele mai directe de humor, în varietăți de grotesc, burlesc, ridicol și pînă la sarcasm, le obține Cervantes din exploatarea incongruității situațiilor în care se plasează singur Don Quijote, situații despre care am vorbit mai înainte. Burlescul aventurilor cavalerului rătăcitor era ceea ce aprecia publicul cititor al veacului al XVII-lea; este de asemenea ceea ce *i*-a asigurat larga popularitate de-a lungul veacurilor, dar la care nu se poate rezuma și cititorul avizat care vrea să se pătrundă de marea valoare a acestei capodopere, de înaltul ei mesaj artistic, de apelul la generozitate, la pace, la libertate, la dreptate, la înlăturarea asupririi, cu alte cuvinte, de însăși sensul ei progresist.

*

Dar capodopera lui Cervantes este unică și din punctul de vedere al compoziției.

Privită sub acest raport, cartea este o istorie completă a unui caz moral, epuizînd în dezvoltarea sa nașterea, evoluția și sfîrșitul maniei lui Don Quijote. La început, autorul pare a se conduce după modelul romanelor cavalerești; încurînd însă, pasionat de figura eroului său, în ființa căruia incorporează atîtea elemente personale, de autobiografie spirituală cum spuneam, — rapsodul se lasă dominat de lumea propriei sale ficțiuni. Și astfel, întregul roman crește fără un plan definit.

Ca formă, romanul surprinde prin puterea inventivității autorului prin mersul simplu al povestirii, condusă de un fir central slab: și totuși, părțile se țin într-o unitate echilibrată în virtutea vervei de povestitor a autorului, a firescului caracterelor și a exuberanței comicului, temperat din loc în loc de momente serioase, dacă nu chiar grave. Firul central al povestirii este adesea întrerupt de episoade suplimentare, uneori lungi, adevărate nuvele (mai ales în partea întîia), ceea ce dă romanului aspectul unei rapsodii întocmite atît spre plăcerea autorului de a se opri oricînd din drum asupra unor lucruri ce-l atrag, cît și spre relaxarea cititorului a cărui atenție se mai odihnește, părăsind pentru un moment ritmul viu al aventurilor iscusitului hidalgo.

Romanul lui Cervantes este de o structură foarte complexă. Întîlnim aci parodia romanului cavaleresc alături de episodul pastoral, nuvela psihologică în gen italian alături de episoade sentimentale, aventura contemporană alături de cîteva cadre picarești, elemente de poezie cultă alături de abundente elemente folclorice, sau pasagii de critică literară și estetică alături de cele de politică sau de morală, — ca să nu mai vorbim de bogatul humorism care își găsește expresia într-o serie de varietăți ale comicului. O mulțime de elemente eterogene, deci, dar pe care geniul lui Cervantes le organizează într-un ansamblu de o armonie desăvîrșită și într-un tot de o bogăție impresionantă.

Cele două părți ale romanului — partea a doua a apărut la zece ani după prima — sînt angajate într-o unitate generală incontestabilă, păstrîndu-se de la început pînă la sfîrșit o coherență a acțiunii și o constanță a caracterelor. Am arătat însă că această constanță a caracterelor protagoniștilor este relativă, în sensul că la Cervantes ea trebuie căutată în însuși principiul lor intern de evoluție, în sensul acelei osmoze spirituale, în sensul donquijotizării lui Sancho și a sanchizării lui Don Quijote. In felul acesta cele două părți ale romanului, deși nu sînt nici inconsecvente nici disparate, își păstrează totuși fiecare un anumit profil propriu. Astfel, în afară de acea osmoză despre care am vorbit, și ale cărei rezultate se manifestă în deosebi în partea a doua, în această parte se exprimă mai din plin — dar pe un teren mai concret — și facultatea inventivă a autorului. De asemenea și facultatea sa descriptivă, — deși nu atît a descrierii de amploare, cît de detaliu. Căci descriptivul lui Cervantes este prin excelență de detaliu, bazat pe observația minuțioasă, pe precizia conturului, pe atenția dată adevărului obișnuit, banal.

Din același punct de vedere, al compoziției, cu totul remarcabil este un ingenios artificiu la care recurge autorul. Odată cu partea a doua, Cervantes imaginează că partea întîi a fost publicată și este cunoscută însăși personajelor romanului, încît acestea îl recunosc numaidecît pe faimosul cavaler și pe scutierul său. Din acest artificiu, din acest curios joc de oglinzi, de multă finețe și spirit, rezultă un foarte ciudat efect de perspectivă, care îi dă posibilitate autorului ca, prin intermediul propriilor sale personaje, să-și critice, să-și explice sau să ia apărarea operei sale.

Toate aceste note particulare ale celor două părți ale romanului, au dus la întrebarea care din ele este superioară. Opiniile s-au împărțit, cum s-a întîmplat și în cazul lui *Faust*. Dacă ni s-ar permite o comparație sub raportul compoziției, am recunoaște că partea a doua din *Don Qui-*

jote este întrucîtva stufoasă și bogată în sugestii multiple și chiar în anumite artificii, ca și *Faust II*, — deși opera scriitorului Renașterii este în ansamblu mai echilibrată, mai unitară, și mai consecventă decît opera lui Goethe.

Canavaua romanului lui Cervantes este dintre cele mai largi din întreaga istorie a romanului. Aproape toate tipurile Spaniei epocii sînt reprezentate aci, de la curtea ducală pînă la sclavii galerelor. Toată galeria aceasta de tipuri dă o mare bogăție de colorit cărții, bogăție de colorit la care contribuie și varietatea specificului condițiilor sociale precum și varietatea tonului narației, care parcurge toate gamele, de la sublim pînă la farsă și de la oribil pînă la burlesc.

Dar prezentarea acestei imense fresce sociale, cu mijloace realiste pe care Cervantes le-a deprins desigur și la școala prozei picarești (a cărei filosofie pesimistă însă el a refuzat-o întotdeauna), nu este de loc făcută într-un spirit obiectivist. Firește că rigorile cenzurii, îi impuneau lui Cervantes să-și mai mascheze vederile democratice și progresiste. Totuși, atitudinea critică față de realitățile contemporane este destul de limpede, — în opera celui mai dotat cu simț critic dintre scriitorii spanioli ai timpului.

Astfel, într-o epocă atît de efervescentă, cînd Spania ducea lupte continui în America de sud, cînd se gîndea să distrugă „eretica Anglie", cînd aroganța ei militară revolta Italia, cînd ducea lupte crude în Țările de jos, cînd, în fine, Spania proecta o mare cruciadă împotriva turcilor, iată că Cervantes nu găsește de cuviință să laude o singură dată măcar războaiele Spaniei, de cucerire și de „apărare a dreptei credințe". Oare asta nu înseamnă o atitudine clară împotriva politicii aroganților „regi catolici"? Căci, pe de altă parte, dacă Cervantes elogia totuși meșteșugul armelor în primul rînd, este pentru a sublinia că rolul armelor e de „a statornici pacea, adică cel mai mare bine pe care îl pot dori oamenii în această viață (I, 37).

„Epoca de aur", despre care Don Quijote vorbește cu atîta entuziasm, ce altceva este dacă nu o critică aspră la adresa realităților timpului său? „Totul pe atunci era pace, prietenie, înțelegere", — vorbește Don Quijote. Nu exista ipocrizia, minciuna, asuprirea. Singură dreptatea stăpînea, fără să fie turburată de glasul momelii și al corupției, care astăzi o asuprește și caută s-o nimicească. Legea bunului plac nu încoltise încă în mintea judecătorilor... astăzi, în vremea noastră turbure și josnică... trîndăvia înăbușe înțelepciunea, corupția înăbușe virtutea, iar neobrăzarea este la loc mai de cinste decît vrednicia..." (II, 1 și 11).

Declinul general al Spaniei este judecat cu multă pătrundere de Cervantes. „Numai acele neamuri au drept la viață, — spune eroul său, — care știu să-și păstreze măreția prin virtuțile, avuțiile și priceperea cîrmuitorilor lor" (II, 6). Dar cîrmuitorii Spaniei, despre care Sancho spune că n-ar da pe ei „nici o ceapă degerată" (II, 3), nu se gîndesc decît să fure și să risipească avuțiile țării, în loc să le „cheltuiască cu folos pentru cei mulți", cum se exprimă Don Quijote. Și „sînt cu sutele, continuă scutierul, dintre cei care nu știu nici măcar să citească și care, totuși, cîrmuiesc ca niște vulturi hrăpăreți" (II, 32), în locul oricăror virtuți, aceștia afișează aroganța lor nobiliară, uitînd că „adevărata nob-

lețe se sprijinește pe virtute... Căci sîngele se moștenește, — continuă Don Quijote, — pe cită vreme virtutea se cucerește, și virtutea prețuiește mai mult decît sîngele" (II, 42). În felul acesta judecată aristocrația, este explicabil dece, dintre sutele de personaje ale romanului, toate reliefate și vii, singurele lăsate intenționat șters și mișcîndu-se ca niște marionete, sînt tocmai ducele și ducesa. Tocmai ducele și ducesa, prezenți în mai bine de douăzeci de capitole ale romanului!

Desigur că și celălalt stîlp al statului, biserica, are o comportare nu mai puțin lamentabilă. Aci însă, autorul trebuie să fie mai prudent căci Inchiziția nu doarme! Totuși, poziția critică a lui Cervantes este destul de lămurită. Nu este oare semnificativ faptul că nici una din figurile eclesiastice din roman nu este arătată niciodată în postură de adevărat preot, și că niciuna nu face vreodată uz de argumentația teologică sau morală? Dar nu numai atît: Cervantes vorbește despre „mulți teologi care nu fac două parale în fața altarului" (II, 3); alții sînt „mici la suflet", îndemnînd pe cei avuți „spre sgîrcenie", — deși clericii sînt „oamenii cari nu-și uită niciodată de burtă" (I, 19); în fine, continuă Don Quijote, „toți acei care poartă fuste (adică sutane) nu au altă armă, întocmai ca și femeile, decît limba" (II, 32). Dacă la toate aceste ieșiri mai adăogăm aluziile și ironiile la adresa călugărilor sau a superstițiilor religioase, precum și predilecția autorului pentru zicala (pe care o repetă de trei ori în decursul romanului) că „în dosul crucii se ascunde diavolul" (I, 6; II, 33, 47) trebuie să recunoaștem că cenzura n-a fost destul de vigilentă.

Dar adevăratul democratism al lui Cervantes se revelează în atenția pe care o acordă figurilor din popor, atît de numeroase și variate, prezentate obiectiv, cu toate defectele lor, dar și cu frumoasele însușiri sufletești care atrag simpatia categorică a autorului asupra lor.

*

Ajuns la sfîrșit, ultima impresie care-l urmărește pe cititorul lui *Don Quijote* este aceea a tonului general al cărții.

De-a lungul celor 165 de zile în spațiul cărora se desfășoară aventurile Cavalerului Tristei Înfățișări — timp suficient de abil proporționat naturii evenimentelor pentru ca ritmul acțiunii să nu pară nici prea lent, nici prea rapid; de-a lungul peripețiilor și a tiradelor cavalerului și scutierului său; de-a lungul replicilor și dialogurilor care prin natura lor de maieutică socratică amintește „colocviile" lui Erasm; în fine, de-a lungul efectelor de contrast, marcate cu vigoare, dar și cu un desăvîrșit simț al măsurii, — străbate un realism optimist, cu totul străin de amărăciunea lui Quevedo, de asprimea și cinismul din *Lazarillo de Tormes*, sau de pesimismul sumbru al lui Mateo Alemán, — ca să amintim cele mai mari momente ale prozei spaniole. — tonul dominant este acela al umanismului perfect echilibrat care caută, pentru înfrîngerea și deziluziile sale, să răspundă destinului prin stoicismul demnității umane, prin luminile înțelepciunii sale umaniste, prin denunțarea prudentă a scăderilor vremii și oamenilor, și printr-un humor copios, variat, tonifiant și uneori nu lipsit de o fină causticitate.

*

Prin toate aceste eminente calităţi, pe care desigur că nu le-am putut epuiza aci şi cărora nici nu le-am putut sublinia îndeajuns valoarea şi semnificaţia, Cervantes ocupă unul din primele locuri în istoria universală a literaturii, fondînd în acelaşi timp un gen literar nou. Căci, arătînd în numeroase ocazii superioritatea mentală şi morală a eroilor săi asupra claselor conducătoare, elogiind şi efortul acestor eroi de a se înălţa deasupra unei vieţi de mediocritate prozaică (caractere de bază ale „romanului burghez" de mai tîrziu), cu alte cuvinte: ridicînd cazurile vieţii de toate zilele (cum spunea M. y Pelayo) „la demnitatea epopeii", autorul lui *Don Quijote* „a dat cel dintîi model al romanului realist modern".

Observaţii asupra întrebuinţării timpurilor în romîneşte

de Acad. AL. GRAUR

Preteritul „de slugărnicie"

O notă semnată C. H[edeman] şi publicată în revista olandeză *Taal en Leven* (febr. 1940, p. 91) atrage atenţia asupra a două întrebuinţări curioase ale preteritului în neerlandeză. Prima dintre aceste observaţii arată că personalul magazinelor întreabă pe clienţi: *wat was er van uw dienst?* „cu ce vă putem servi?", cuvînt cu cuvînt „ce era pentru serviciul dumneavoastră?", şi autorul adaugă că preteritul în acest caz este considerat ca mai politicos decît prezentul. Şi în romineşte, în graiul vînzătorilor de magazine, a fost cunoscută formula *ce-aţi dorit?*, cu verbul la trecut. La fel am auzit în Franţa spunîndu-se: *qu'est-ce qu'il y avait pour votre service,* formulă exact comparabilă cu cea neerlandeză, cu întrebuinţarea imperfectului. La aceasta mai trebuie alăturată expresia pe care o găsim în poveştile noastre populare, unde servitorul, înfăţişîndu-se înaintea stăpînului, întreabă: *ce-ai poruncit, stăpîne?* Părerea mea este că nu avem de-a face cu formule de „modestie", ci mai curînd cu formule de slugărnicie, căci ideea care se subînţelege este: „din moment ce ai conceput în minte o dorinţă, ea va fi imediat satisfăcută, prin urmare putem vorbi de ea ca şi cum ar aparţine trecutului". Dovada cea mai bună este că, la noi, întorsăturile de acest fel au dispărut, odată cu dezvoltarea spiritului de demnitate omenească a muncitorilor din magazine.

În schimb, exemplul neerlandez *was voor prijs dacht u te besteden?*, adică „ce preţ vă gîndeaţi să plătiţi?" şi corespondentul romînesc *cît aţi vrut să daţi"?*, sau *la cît v-aţi gîndit dumneavoastră?"* trebuie separate, căci aici este vorba probabil de un trecut veritabil, sensul fiind: „ce preţ v-aţi fixat în minte înainte de a intra în magazin?"

„Modestie" s-ar putea vedea atunci cînd la o întrebare ca: *„ce doreşti de la mine?*, se răspunde cu: *voiam să vă cer un sfat.* Dar pentru a exprima o rezervă se poate folosi şi viitorul: *am să vă rog să nu mai aruncaţi scrumul pe jos.* Orice timp, numai nu cel real.

Imperfectul la jocuri

Cea de a doua observaţie a lui C. Hedeman arată că, în Olanda, copiii, cînd se joacă, spun: *nou was ik de vader en jij was de knecht en hier op de stoep was ons huis,* cuvînt cu cuvînt „acuma eu eram tatăl şi tu erai ser-

vitorul și aici pe scară era casa noastră". Și acest tip este reprezentat în românește exact în același fel ca în neerlandeză, și traducerea pe care am făcut-o aici ar putea fi perfect întrebuințată de copiii din București, dacă ar juca același joc. Am văzut odată un film (*Tom Sawyer*, după Mark Twain) în care eroii, doi copii, pătrund într-o peșteră lungă și încurcată: în sala de cinema, în spatele meu, era un copil, care punea tot timpul întrebări de soiul acesta: *da pe urmă se întorceau?... și nu se rătăceau?*

Imperfectul nu se poate explica aici prin întrebuințările lui obișnuite în descrierea unei acțiuni trecute, ci corespunde exact formulei întrebuințate mai sus pentru a descrie condițiile unui joc, care de altfel trebuie plasat în viitor. De obicei, copiii, angajîndu-se la o nouă fază a jocului, spun: *(acuma) ziceam că...*, adică „presupuneam" sau „stabileam", după care, bine înțeles, propoziția completivă următoare are verbul la prezent, deoarece în această situație limba română nu respectă corespondența timpurilor.

Părerea mea este că întrebuințarea imperfectului se explică aici printr-o imitație a limbii poveștilor. În povești se întrebuințează imperfectul peste tot unde se descrie o situație: *Făt-Frumos locuia într-un palat... în fiecare dimineață el pleca la vînătoare* etc. Aceasta este și atitudinea pe care o adoptă copilul cînd stabilește cum se va juca.

Neerlandeza nu face diferență între imperfect și perfectul simplu, prin urmare nimic nu ne împiedcă să credem că avem aici un paralelism complet cu romîna. În schimb în franțuzește se găsește o formulă puțin diferită, anume se întrebuințează, în condiții similare, condiționalul trecut. În săptămînalul francez *La Lumière* din 11 noiembrie 1938, p. 8, col. 6, se reproduce o conversație între mai mulți copii care se pregătesc de joacă. Articolul arată ravagiile pe care le fac în mintea copiilor francezi filmele și romanele de aventuri americane. Iată discuția:

André. — *On joue aux gendarmes et aux voleurs.*

Jean. — *Non, aux gangsters et aux G. Men.*

Tous. — *Oui, oui.*

Louis (prenant avec lui quelques camarades). — *Nous, on est les gangsters.*

Jean. — *Oui. Paul serait un riche banquier et on lui aurait volé son enfant. Pour lui rendre, on lui demanderait une rançon de un million.*

Charles. — *Oui, mais au moment ou vous vous sauvez, moi qui suis un G. Men, je vous aurais vu.*

Louis. — *Oui, mais tu aurais voulu te mettre devant notre auto et on l'aurait écrasé.*

Henri. — *On aurait quand même retrouvé votre trace et on vous aurait cernés dans votre maison.*

Louis. — *Mais on se serait sauvé par un souterrain et, au moment où vous seriez entrés, une machine infernale aurait fait sauter la maison.*

Jean. — *Et pour nous venger on aurait tué le fils du banquier...*

Aici se întrebuințează deci condiționalul trecut. E clar totuși că nu este vorba de fapte care s-ar fi petrecut înainte de începerea jocului, ci în frazele citate este descris jocul însuși, care va urma. Ar fi interesant de știut dacă și alte limbi cunosc fapte asemănătoare.

Imperfectul de reproș

Altă întrebuințare curioasă a imperfectului în romînește: în loc de: *de ce nu te întorci să iei ce-ai uitat?*, se aude la București, și desigur, și în restul țării: *de ce nu te întorceai tu...*, și chiar *de ce nu te întorceai și luai.* Tot așa: *de ce nu stăteai tu la masă ca oamenii, în loc să mănînci în picioare?* Este vorba deci de imperfectul în locul prezentului, în propoziții interogative care, în fond, maschează un reproș sau un sfat.

S-ar putea părea, la prima vedere, că avem aici o inversiune: condiționalul actual, *ai lua*, avea în trecut o variantă cu ordinea inversată, deci am putea crede că imperfectul actual ascunde un mai vechi condițional: *lua + ai > luai.* Ipoteza este însă greșită, căci pe vremea cînd se mai putea forma întorsătura inversată, infinitivul își păstra încă forma lungă, deci trebuia să se zică *luare-ai*, formulă care, de altfel, mai există pînă astăzi în imprecații.

Este mult mai probabil că în exemplele citate avem de-a face cu un adevărat imperfect. Într-adevăr, imperfectul se întrebuințează cu valoarea condiționalului (care în romînește se confundă ca formă cu optativul). Se zice astfel *mai bine muream*, și aici, bine înțeles, întrebuințarea trecutului este justificată de starea acțiunii. După modelul lui *mai bine plecai*, s-a putut spune apoi și *de ce nu plecai?*, iar nuanța temporală s-a putut șterge în fața celei modale. Cînd cineva intervine într-o discuție cu o explicație care pune capăt controversei, i se spune: *de ce nu spuneai așa?* Dar am putea tot atît de bine să întrebuințăm și prezentul: *de ce nu spui așa?*, fără mare diferență.

Formula interogativă nu se întrebuințează, după cît pot să-mi dau seama, la persoana întîi, sau, mai precis, persoana a doua pare să fie singura folosită des. Explicația e simplă: persoanei întîi i se pun rareori întrebări, singura persoană cu adevărat frecventă în propozițiile interogative este a doua. După ce însă întorsătura a căpătat nuanța de reproș, ar fi normal să înceapă să apară și celelalte persoane. Nu sînt sigur însă dacă am auzit vreodată *de ce nu plecam eu?* sau ceva asemănător.

Un ultim amănunt. Pronumele personal se întrebuințează destul de rar pe lîngă verb. Totuși, pe lîngă imperfectul de reproș se adaugă pronumele *(de ce nu stăteai tu)*, care pare că servește pentru a face reprosul mai insistent: *tu* înseamnă aci „în opoziție cu ceilalți, care se comportă cum trebuie".

Valoarea perfectului simplu

În cea mai mare parte a țării, perfectul simplu a ieșit cu totul din limba vorbită. Mai rămîne numai în apusul țării, mai cu seamă în Oltenia. În schimb, în limba scrisă el se întrebuințează în mod curent, oricare ar fi proveniența autorului. Situația e în totul analogă celei din Franța, unde perfectul simplu este întrebuințat în limba vorbită numai în sud, iar în limba scrisă în toată țara. Și după cum francezii din nord ironizează pe meridionali, la fel romînii din răsărit și în special moldovenii ironizează pe olteni din cauza acestei particularități de vorbire.

Se întrebuințează însă perfectul simplu cu ironie sau cu sarcasm, fără să ne adresăm meridionalilor în Franța sau oltenilor în Romînia, cînd pa-

rodiem stilul din cărți. Mai ales persoana a doua se pretează la această întrebuințare, în ambele limbi. Am auzit la Paris fraze ca *c'est là que vous fites erreur* „aici te înșelași", pe un ton și în împrejurări care nu lăsau nici o îndoială asupra intenției ironice a celui care vorbea. La fel în romînește, cînd cineva face o prostie, i se spune în mod curent, și nu numai în vest, *ce-mi făcuși acolo, nenișorule? o nimerișI ca Ieremia! făcuși ispravă!* Cînd cineva sosește în întîrziere sau fără rezultat, i se spune: *venișI, ai?* Tot așa unui parvenit care face pe grozavul i se spune: *te văzuși ajuns mare!* Exemple de acestea se mai pot aduce multe.

Explicația fenomenului pare destul de simplă. Vorbind „ca din carte", luăm un ton pretențios, înțepat, și dăm impresia că cel cu care vorbim nu e deprins să i se vorbească simplu. Cu persoana a treia a perfectului simplu sîntem mult mai obișnuiți, din citirea textelor literare, de aceea nu ar stîrni prea ușor rîsul; în schimb persoana a doua nu se întrebuințează decît rar, chiar în literatură, căci în dialoguri se respectă mult mai mult vorbirea curentă și deci se păstrează perfectul compus. Prin urmare persoana a doua este mai surprinzătoare, iar uneori nici nu este folosită de loc în texte, prin urmare este capabilă să producă o impresie mai puternică dacă o întrebuințăm în vorbire.

În regiunile unde perfectul simplu se menține în graiul oral, sensul lui diferă, bine înțeles, de al perfectului compus: cei care-l întrebuințează pretind că perfectul simplu exprimă o acțiune recentă (de exemplu, nu mai veche decît ziua de azi), în opoziție cu perfectul compus, care redă acțiunile terminate mai de mult. Și practica pare să confirme această distincție. În franțuzește funcționează așa-numita lege a lui H. Étienne, sau legea celor 24 de ore, orientarea fiind însă invers decît în romîna de vest (vezi R. A. Budagov, *Problema semanticii perfectului în limba franceză*, în Ученные записки seria științelor filologice, fasc. 5, Leningrad, 1941, p. 107).

Este mult mai greu să stabilim valoarea perfectului simplu în limba literară scrisă. Aici, după cît se pare, situația este inversă celei din limba vorbită, în sensul că perfectul simplu exprimă o acțiune terminată de mult, probabil tocmai pentru că majoritatea vorbitorilor nu-l cunosc decît din carte, adică din texte care descriu fapte vechi. Dar vreau să mă ocup de lucruri ceva mai delicate. Există verbe care nu se pot folosi la perfectul simplu nici în literatură, sau cel puțin se pot folosi numai în anumite condiții. Părerea mea este că avem în cazul acesta o problemă de aspecte. Limba romînă, ca și celalalte limbi romanice, nu exprimă diferențele de aspecte cu ajutorul timpurilor, așa cum face de exemplu greaca. Romîna se servește pentru aceasta fie de prefixe (de exemplu *a dormi*, durativ, și *a adormi*, momentan, ingresiv), fie de rădăcini diferite (de exemplu *a merge*, determinat printr-un complement, și *a umbla*, nedeterminat). Cît despre formele temporale, ele în principiu exprimă diferențe cu privire la momentul acțunii: acțiunea este simultană, anterioară sau posterioară față de altă acțiune sau de momentul cînd vorbim.

Constatăm însă că verbele care exprimă o acțiune continuă sau o stare nu se pretează decît cu greutate pentru a fi întrebuințate la perfectul simplu. Putem zice foarte bine, la perfect, *el se sperie' el strănută', el îngenunche'*, în orice fel de context, căci acțiunea acestor verbe nu durează de-

cît un singur moment. Dar nu putem zice *el dormi, el răbdă.* La prezent, la imperfect, la perfectul compus, întrebuințarea acestor verbe nu face nici o greutate și el se prezintă la fel cu toate celelalte. După cum putem spune *el se spe'rie, s-a speriat, se sperie, el strănu'tă a strănutat, strănuta, el îngenu'nche, a îngenuncheat, îngenunchea,* tot așa e corect și *el doarme, a dormit, dormea,* sau *el rabdă, a răbdat, răbda.* După cîte se pare, pentru perfectul simplu este necesară o limitare a acțiunii. Poți să zici *mănîncă, a mîncat,* dar dacă vrei să întrebuințezi perfectul simplu, trebuie să zici *el mîncă toată mîncarea* (în ciuda aparențelor, *toată* este aici o limitare); tot așa *el bea, a băut,* dar nu *el bău:* putem zice *bău un pahar.*

S-ar putea crede că e vorba de verbe tranzitive, care au nevoie de un complement direct, dar nu așa. De ce complementul nu este indispensabil la prezent sau la celelalte timpuri, și numai la perfectul simplu este? Apoi, nu orice complement ar fi acceptabil, de exemplu nu putem zice *el bău apă,* deoarece complementul *apă* nu limitează durata acțiunii. În schimb determinarea poate fi altceva decît un complement drept, de exemplu *copilul suge, a supt, sugea; supse* nu se poate, dar *supse pînă se sătură* e posibil, secundara limitînd acțiunea, fără să fie un obiect direct. În sfîrșit, verbele intranzitive se comportă ca și cele tranzitive, vezi mai sus exemplul cu *a dormi;* expresia *lampa filă,* întîlnită la un scriitor oltean, pare surprinzătoare pentru un locuitor din altă regiune (ar fi trebuit să zică *începu să fileze*). Faptul acesta prezintă oarecare analogie cu lipsa, în limba rusă, a timpului prezent la verbele perfective: prezentul exprimă o acțiune continuă și deci nu poate fi întrebuințat pentru a marca o acțiune momentană sau sfîrșitul unei acțiuni.

Există verbe care, dacă sînt întrebuințate la perfectul simplu fără delimitare a acțiunii, își schimbă înțelesul. *Copilul sare* (la coardă) e tot atît de corect ca și *copilul sărea, a sărit;* dar dacă întrebuințăm perfectul simplu, *copilul sări,* nimeni nu va înțelege că e vorba de un joc care necesită repetarea gestului, decît în cazul că adăugăm o limitare în timp; același timp este însă corect întrebuințat cu sensul de „a tresări", „a lua, foc" (se poate adăuga în cazul acesta *în sus,* ceea ce nu îmbogățește cu nimic fondul gîndirii, dar constituie un fel de delimitare). Verbul *a suferi* se poate întrebuința la perfectul simplu în *el suferi o operație,* dar nu în *el suferi de foame. El se a'flă în oraș* este o expresie banală, pe care însă nu o putem transpune la perfectul simplu; în schimb putem spune foarte bine *vestea se află în oraș,* deoarece aici verbul are sens momentan. *Astfel se prezintă unul dintre cazuri* capătă alt sens dacă schimbăm timpul verbului: *astfel se prezentă* înseamnă „astfel apăru, își făcu apariția".

Într-o carte tradusă, s-au adăugat la sfîrșit note istorice, în care perfectul simplu este des întrebuințat, și uneori greșit. De exemplu: *Rabocee Delo ... — ziar oportunist ce apăru din aprilie 1899 pînă în februarie 1902.* Am putea înțelege că i-au trebuit aproape trei ani ca să izbutească să apară.

Există fraze cu două verbe, dintre care unul exprimă o acțiune continuă, iar celălalt o acțiune momentană: *a căzut bolnav și a zăcut* e corect, dar *căzu bolnav și zăcu* nu merge, din cauza aspectului durativ al lui *zăcea.* Pentru același motiv, perfectul simplu nu se poate asocia cu imperfectul: *treceam pe stradă și l-am văzut* e corect, *treceam pe stradă și-l văzui,* nu.

Pare deci stabilit că perfectul simplu exprimă o acțiune care începe, sau care durează o singură clipă. Cît despre verbele care exprimă o acțiune continuă sau o stare, ele pot fi întrebuințate la perfectul simplu, cu condiția să le limităm acțiunea, adăugînd un complement, cum s-a arătat mai înainte.

Trebuie semnalat însă faptul că, în propozițiile temporale, putem întrebuința perfectul simplu, dacă acțiunea verbului este limitată prin raportul ei cu principala: nu putem spune într-o propoziție independentă *el bău*, dar putem zice *după ce bău, se șterse la gură*. Tot așa se poate spune *el mîncă și apoi se culcă*.

În afară de aceasta, mai putem reda timpul dorit servindu-ne de un fel de verb auxiliar cu sensul de „a începe", pe care-l putem pune la perfectul simplu („a începe" nefiind durativ), iar verbul adevărat rămîne să fie pus la conjunctivul prezent sau la infinitiv. Atenția mi-a fost atrasă asupra acestei probleme de lectura unor traduceri greșite după originale germane, din care am scos cele mai multe exemple folosite aici.

El țipă' trebuie corectat în *începu să țipe* sau *scoase un țipăt; el cîntă'*, în *începu să cînte*, sau *se apucă să cînte, prinse a cînta* (s-ar putea spune însă *cîntă' un cîntec de mase*, căci în felul acesta acțiunea este limitată și în timp); *el fugi* trebuie corectat în *o luă la fugă* sau *o rupse de fugă; el injură'*, în *începu să injure* sau *trase o injurătură*.

Ce e drept, perfectul simplu este pus uneori pur și simplu în locul imperfectului, pentru că se traduce greșit dintr-o limbă ca rusa sau germana, care nu disting între ele aceste două timpuri: *doi oameni pescuiră cu undiță pe mal* (s-ar fi putut întrebuința aici și perfectul simplu, dacă s-ar fi zis *pescuiră un crap* sau chiar *pescuiră toți peștii*). *Lacrimile îi curseră pe obraz* ar fi corect dacă ar fi vorba de un număr determinat de lacrimi despre care s-ar fi discutat mai înainte, sau despre toate lacrimile pe care o persoană e în stare să le producă. De exemplu mi se pare corect *mărgelele îi curseră din poală* (e vorba aici de o acțiune care nu durează decît un moment). În nici un caz nu e corect *copiii alergară pe cîmp* (cum am citit într-o gramatică a limbii ruse pentru romîni) în loc de *au început să alerge* (rusa face aici diferență între дежамь și подежамь).

Un exemplu puțin diferit de cele anterioare: *aproape toată ziua cunoscuții îl vizitară în apartamentul său;* trebuia să se zică *veniră să-l viziteze*, acțiunea fiind ingresivă pentru fiecare dintre vizitatori (verbul auxiliar *veni* exprimă o acțiune care nu durează decît o clipă).

Acțiunea terminată, rezultativă, dimpotrivă, nu e redată prin perfectul simplu, ci prin perfectul compus. Sînt greșite traducerile ca *asasinul fugi* (trebuie *a fugit*), *el se înecă* (trebuie *s-a înecat*); s-ar putea însă spune corect *el se înecă cu un os*.

Cîteodată verbul însuși trebuie schimbat ca să poată exprima o acțiune momentană. Am citat *pe dormi* și *adormi*. Iată apoi pe *a ședea* și *a se așeza* (nu se poate zice *el șezu*, ci *el se așeză*); *a ști* și *a afla* (nu *el știu*, ci *el află'*). Exemplu de traducere greșită: *el ținu mîna la ochi* (în loc de *puse*).

De unde interesul acesta al limbii romîne pentru starea acțiunii, în afară de interesul pentru treapta temporală? Răspunsul se impune de la sine. Celelalte limbi romanice prezintă unele fapte asemănătoare, dar în mult mai mică măsură. De exemplu în franțuzește se zice *les enfants se*

mirent à courir, paralel cu rom. *copiii începură să alerge;* dar se poate spune *il sut* („el știu", adică „află"), *il jura* („el înjură"), ceea ce în romînește nu merge. (Vezi și exemplele de aspect în franceză și spaniolă pe care le reproduce R. A. Budagov, art. cit., p. 114, nota 1.) Dată fiind importanța pe care o au aspectele în limbile slave, mi se pare imposibil să vedem aici altceva decît unul dintre elementele influenței slave asupra limbii romîne, deși, ce e drept, amănuntele nu concordă.

Viitorul lui *a trăi*

Un caz asemănător cu faptele descrise mai sus ne întîmpină și la viitor, însă numai la verbul *a trăi*. Într-un roman tradus am găsit expresia: *a făgăduit să dăruiască bisericii un vitraliu dacă fiul lui cel mare va trăi* (e vorba de un bolnav). Greșeala e evidentă. Trebuie *va scăpa cu viață*. Într-un ziar se spune că *Gorki va trăi în sufletele milioanelor de oameni*, de asemenea formulat greșit în loc de *va continua să trăiască* sau *va rămîne viu*. De ce nu se poate întrebuința aici viitorul lui *a trăi*? Pentru că a *trăi* este un verb durativ și are nevoie de o limitare a acțiunii pentru a putea fi întrebuințat la viitor. În schimb *a muri*, care este verb momentan, nu poate fi în mod normal folosit la imperfect, cum a arătat B. Cazacu în *Cum vorbim*, I, nr. 5, p. 21. După cîte se pare, avem aici de-a face cu un caz particular, care privește numai verbele pomenite. În ce privește pe *a trăi*, particularitatea este că nu ne putem închipui acțiunea lui viitoare fără legătură cu prezentul.

Viitorul cu *a avea*

Se știe că alături de viitorul cărturăresc format cu ajutorul auxiliarului *voi*, mai avem și viitorul familiar, cu *am să* sau *o să*. În principiu este clar că forma cu *voi* se găsește numai în cărți, iar în vorbirea curentă și chiar și în scrierile nepretențioase trebuie folosită forma cu *am* sau cu *o*. Totuși se poate constata că există situații cînd aceste din urmă forme sună rău. Într-un ziar am citit un reportaj care prezintă atmosfera ipocrită creată în unele orașe din apus și arată că acolo justiția te pedepsește pentru lucruri de nimic, în timp ce faptele cu adevărat dăunătoare sînt trecute cu vederea. În acest reportaj se pot citi fraze ca următoarele:

Ai să fii amendat și dat în judecată pentru atentat la pudoare dacă ai să scoți de pe copilul de un an costumul de baie... ai să fii considerat un om pierdut dacă...

Desigur, tonul reportajului nu trebuie să fie academic, ci aproape de tonul familiar. Și totuși în cazul acesta forma întrebuințată, familiară, sună fals. Aceasta pentru că ne deșteaptă în minte imaginea unui copil care e certat și amenințat: *ai să fii pus la colț*... Soluția justă, în cazul acesta, era să se întrebuințeze prezentul: *ești amendat dacă*...

Viitorul pentru trecut

S-a remarcat că reporterii francezi, în special cei care umplu paginile jurnalelor cu dările de seamă senzaționale asupra dezbaterilor de la procesele criminale, întrebuințează, din loc în loc, viitorul în locul trecutului,

pentru a-și varia reportajul. La noi, același fenomen se petrece în școală, la examene, dar fără intenția de variație. Un elev scos la tablă, indiferent la ce obiect, e în stare să întrebuințeze tot timpul numai viitorul:

Cînd presiunea aerului se va mări, supapa se va ridica; suma pătratelor catetelor va fi egală cu pătratul ipotenuzei; Ennius scrie și o epopee acela însă care va duce genul aproape de perfecție va fi Virgiliu; Gheorghe Dozsa va uni sub conducerea sa pe țăranii romîni și maghiari și va lupta contra boierilor asupritori; partidele așa zise istorice vor stăpîni țara ca pe moșia lor timp de aproape o sută de ani. Acestea și alte multe similare le-am cules de la diferite examene. Aici nu mai e vorba de variere a expresiei, ci avem de-a face cu un tic. Desigur, se poate explica plasarea vorbitorului actual într-un moment al trecutului, de unde el privește în viitor un punct care astăzi e depășit. Dar mai e și altceva: trecutul presupune o mai mare doză de siguranță în afirmații, și viitorul convine mai bine elevului care nu prea e stăpîn pe materie, căci îl ajută să dea un ton mai vag afirmațiilor. Prin urmare această folosire a viitorului pentru trecut ar trebui să fie combătută.

Un poet uitat: Dosoftei

de VICTOR KERNBACH

Asupra operei poetice a lui Dosoftei s-a așternut o nedreaptă uitare. Afară de cîteva semnalări indulgente ale unor versuri culese întîmplător de cîte unii istorici ai literaturii, critica și istoria literară din trecut și-au șters penița de scrierile întemeietorului poeziei noastre culte, numai pentru a-i recunoaște meritul de a se fi străduit să tălmăcească un număr de cărți liturgice și de a fi fost inițiatorul versificației în literatura noastră. Opera poetică a lui Dosoftei, studiată aproape numai de lingviști, a fost foarte rar (și chiar atunci numai lăturalnic) cercetată de istoria literaturii. I se puneau în seamă lui Dosoftei tot felul de intenții închipuite, dar cele reale se treceau cu vederea. Dosoftei avea meritul de a fi înzestrat biserica ortodoxă cu psalmi versificați (cu toate că în biserica ortodoxă canoanele n-au îngăduit niciodată, ca la reformați, intonarea corală a psalmilor). Dosoftei avea meritul de a fi fost mitropolit, de a fi tradus „Acatistul născătoarei de dumnezeu", „Dumnezeiasca liturghie", „Molitvelnicul de înțăles", „Octoihul" ș.a.) merit de altfel incontestabil și, în felul său, izvorît din vederi înaintate, ca orice acțiune de repunere în drepturi a limbii naționale. Totuși, ciudat, nimeni nu vorbise de meritul principal al lui Dosoftei: acela de a fi fost întîiul adevărat poet din literatura noastră și de a fi scris, nu versuri, ci poezie, o poezie care avea să deschidă drum pînă și marilor poeți de peste veacuri.

Ceea ce nu poate fi scuză pentru istoria literaturii din trecut, care avea în schimb inima foarte sensibilă pentru curentele apusene ce destrămau noțiunea de poezie, este o scuză pentru adevărații cititori posibili, care, neavînd la îndemînă nici măcar ediția academică a lui I. Bianu, anevoie de găsit și anevoie de cercetat, dar cunoscînd recomandația dezavantajoasă că „Psaltirea" lui Dosoftei este o versificare foarte stîngace a originalului ebraic, nu bănuiau ce surprize plăcute le-ar fi putut aduce o eventuală lectură. Foarte puțini au fost aceia care, în trecut, s-au aplecat să descifreze chirilicele „Psaltirii" lui Dosoftei. Un exemplar al cărții a trecut prin mîna lui Mihail Eminescu și marele nostru poet recomanda în scris Ministerului Instrucțiunii cumpărarea operei, pentru Biblioteca din Iași. Alexandru Odobescu, cunoscînd și el opera poetică a mitropolitului, într-un articol („Vechii poeți ai romînilor", îl socotea pe Dosoftei printre acei „oameni de merit care, pe cînd mai nimeni nu scria romînește, au avut patriotică pornire spre cultivarea limbii naționale și — precum a putut fiecare — au îndrugat, cu mai mult sau mai puțin talent, stihuri sau vierșuri romînești. În fruntea lor — zice Odobescu — stă vestitul mitropolit al Moldovei, Dosoftei, carele

de la anii 1668 pînă la 1690, cîntă în versuri romînești lauda țării...". Incolo însă, opera poetică a lui Dosoftei a fost nedreptățită în fel și chip.

Titu Maiorescu, ideologul „direcției noi" în literatură, entuziasmat de stîngăciile lui Samson Bodnărescu și ale Matildei Cugler-Poni, dădea verdicte fără drept de apel, nici măcar pe temeiul unei lecturi integrale, ci mai ales după citirea a patru versuri ale lui Dosoftei citate, cu alt scop, de G. Sion. Era vorba de începutul unui psalm pe care poporul, apreciindu-l, l-a răspîndit în chip de colind:

Limbile să salte
Cu cîn'ece-nalte,
Să strige-n țărie
Glas de bucurie...

Ar fi fost, poate, de așteptat ca măcar editorul lui Dosoftei, profesorul I. Bianu, de a cărui lectură atentă nu ne putem îndoi, să fi apreciat talentul poetic al mitropolitului. Dar I. Bianu osîndea bunăoară faptul că Dosoftei nu a știut nimic despre teoria... accentului tonic și despre rimă (de fapt poetul, necunoscînd prea bine teoria rimei, izbutea să creeze rime uimitor de proaspete și de bogate!) Cusurul poetic al lui Dosoftei, I. Bianu îl mai vedea în faptul că mitropolitul „nu a cercetat singur să analiseze versurile poeziei poporale spre a scoate din ele cunoscința aceasta", din lipsa cărei cunoștințe „versurile sale sînt în general defectuoase, structura lor este falsă, lipsind din ele înțelegerea și aplicarea conștientă a fundamentalului principiu pre care trebuia să se bazeze". Dosoftei, poate necunoscînd teoria prozodiei clasice, avea un simț desăvîrșit al ritmului și o invenție spontană a rimei (chiar bogate) la care a contribuit, deopotrivă cu talentul și cu experiența sa nu tocmai săracă, apropiata cunoaștere a poeziei populare, cu care ritmica psalmilor săi are atîtea asemănări. I. Bianu n-a încercat să-și pună întrebarea dacă de pildă ciobanul, care sprijinit într-o bîtă în fața oilor sale a creat fermecătoarea „Mioriță", avea nevoie să cunoască hexametrii homerici, asclepiadele sau alexandrinul.

O citire atentă chiar numai a „Psaltirii în versuri" arată însă că poetul, de loc robit de textul biblic sau de funcția sa bisericească, ci adesea dînd frîu liber simțămintelor și gîndurilor care-l frămîntau, a îmbogățit psalmii cu adaosuri originale, de poezie autentică. Însuflețit de talentul său, de nevoia de a-și exprima liric patriotismul, dragostea de oameni, admirația pentru natura țării sale, tristețile sau bucuriile lui și ale poporului, poetul uita adesea că este episcop (acesta era cinul său ierarhic pe vremea tălmăcirii psalmilor) și se simțea simplu cîntăreț mirean, cu netăgăduit simț cetățenesc de om al timpului său.

Sînt aproape trei veacuri de la apariția (Uniew 1673) a primei ediții a „Psaltirii în versuri". Dar și după trecerea unui răstimp atît de lung, versurile lui Dosoftei rezistă lecturii. Nu i le citim numai din interes istoric. Multe, foarte multe din ele sînt în stare să emoționeze și pe cititorul de azi, chiar dacă religiozitatea psalmilor propriu-ziși nu ne mai spune nimic.

Dacă veacurile de după el l-au neglijat, nedreptățindu-l, oamenii din vremea respectivă și-au prețuit contemporanul. Ion Neculce îl prezenta astfel: „Acest Dosoftei mitropolitul nu era om prost de felul lui; era neam de mazil, prea învățat; multe limbi știa: elinește, latinește, slavonește și

altele. Adînc din cărți grăia și deplin călugăr și blînd ca un miel; în țara noastră pre aceste vremi nu se afla om ca acela". Portretul, zugrăvit atît de bogat în conciziunea lui sobră de cronicarul moldovean, corespunde adevărului. Dosoftei (al cărui nume adevărat se pare a fi fost Dimitrie Barila) era pe cît de cult (și nu numai în ale bisericii), pe atita de energic luptător pentru propășirea culturii naționale.

S-a născut în 1624, într-o vreme de foarte sfioase dibuiri de început ale culturii romînești. Poliglot (știa elina, latina, ebraica, slavona, rusa, poloneza, ucraineana, poate și altele) și cu bogate lecturi bisericești și mirene, a depus multe strădanii, în primul rînd pentru intrarea în drepturile ei firești a limbii romîne. El este cel dintîi care introduce oficial limba romînească în serviciul religios. Pentru a ajuta aceasta, traduce cu mare sîrguință felurite cărți de ritual și, deopotrivă, folosindu-se de prilejul plecării unei solii moldovenești la Moscova, trimite două scrisori, una patriarhului Ioachim și alta lui Nicolae Milescu. Intervenția sa n-a rămas fără rezultat, căci patriarhul rus Ioachim i-a trimis o tipografie complet utilată, împreună cu o scrisoare de caldă laudă prietenească.

Darului de mare preț, Dosoftei i-a răspuns întîi în patru versuri, tipărite în fruntea „Molitvenicului de-nțăles" (1681), care mulțumeau aducătorului:

Ionașco Bilevici ce-au pus nevoință
De-au adus tipare de Mosc cu priință,
Dea-i dumnezeu s-aibă într-a vieții carte
Să se scrie-n rîndul cu sfinții în parte.

Peste doi ani, „Parimiile" (1683), tipărite în aceeași tipografie nouă, dăruită Moldovei de Rusia, purtau și ele o odă de data asta de mulțumire și de glorificare a Moscovei, ca important centru cultural, răspînditor de lumină:

Lăudat s-aibă direptul pomană
In cer și pre lume fără prihană,
Că și de la Moscva luceşte lucoare
Intinzînd lungi raze i bun nume subt soare;
Ioachim sfîntul, a sfînta cetate
Acea-mpărătească, de creștinătate.
La dîns pentru milă cine năzuiește
Cu ovilit suflet, bine-l dăruiește.
C-am năzuit și noi la sfînta lui față,
Priimitu-ne-au bine ruga cu dulceață:
Din patrierșie datu-ne-au tipare,
Sufletească treabă, și bine ne pare.

Activitatea culturală (tipărituri și traduceri în limba poporului romîn) își are însemnătatea ei. Dar opera de căpetenie a lui Dosoftei, ca poet, este, pentru începuturile literaturii noastre, tălmăcirea în versuri a psaltirii, pe care a făcut-o pe cînd era episcop de Roman. Partizan al folosirii în toate împrejurările a limbii vorbite de popor, era fericit să poată stihui romînește și spunea însuși în prefața unei cărți liturgice: „Grădină încuiată și fîntînă pecetluită de ce folosu-i?" și mai departe: „... mai voia mi-i cinci cuvinte cu mintea mea să grăiesc, ca și pre alții să învăț, decît zece mii de cuvinte într-altă limbă".

Pe Dosoftei l-a interesat foarte mult istoria patriei sale și era un pasionat cititor de cronici. Există un exemplar al cronografului lui Cigala, cu însemnări, sublinieri și comentarii ale textului, făcute de mîna poetului.

Dar cel care a mlădiat întîia oară limba noastră în ritmurile și imaginile poeziei, n-a avut parte totuși de o viață prea liniștită, prielnică creației. În 1673 îl găsim pribegind, împreună cu Petriceicu Vodă, în Polonia (unde-și tipărește „Psaltirea în versuri întocmită"), iar spre sfîrșitul vieții e luat ostatic în aceeași țară, de regele Sobieski.

A murit totuși la o vîrsta destul de înaintată: 69 de ani. În portretul pe care i l-a făcut, Neculce îl arată ca pe un om „blînd ca un miel". Firea blajină a lui Dosoftei cuprindea în ea și o adîncă modestie. Traducerea psaltirii i-a cerut eforturi mari si rezultatele muncii nu se poate să nu-l fi satisfăcut și pe poet. Totuși el notează cu sfială, la sfîrșitul „Psaltirii" sale, în slavonește: „Umilitul Dosoftei, episcopul Romanului, s-a ostenit, și iertați părinți, sfinți și frați, îndreptînd cele greșite".

Ar fi eronat să se creadă însă că Dosoftei și-a mărginit activitatea poetică numai la tălmăcirea liberă a psaltirii. Chiar în cuprinsul „Psaltirii" alătură psalmului 132 o scurtă meditație lirică originală, vag inspirată ca temă din textul psalmistului, dar actualizată și pusă în deplină concordanță cu sentimentele sale și cu firea pașnică a poporului romîn. Versurile însoțite de mențiunea: „Aceste patru părechi de stihuri le-am scornit eu prăvind acest psalom" — sînt pline de prospețime și de optimism, de încredere în valoarea vieții pașnice și numai astfel înfloritoare:

Cine-și face zid de pace,
Turnuri de frăție,
Duce viață fără greață
'ntr-a sa bogăție
Că-i mai bună depreună
Viața cea frățească,
Decît arma ce destramă
Oaste vitejească.*)

Morala acestei idei, de esență întrucîtva religioasă, e ridicată de Dosoftei la o generalizare poetică în spiritul filozofiei populare, căci masele poporului au urît din totdeauna războiul.

Rimele interioare, la distanță numai de patru silabe una de alta, dau o armonie deosebită acestei poezii cu imagini așa de proaspete și cu cadență populară, ce s-ar fi putut și cînta, ca o horă.

Dorindu-și țara pașnică și înfloritoare, Dosoftei își iubește patria cu o caldă și conștientă dragoste și nu scapă niciodată prilejul de a se arăta mîndru că e romîn, fie și prin aluzii destul de transparente acolo unde textul nu-i îngăduie o poziție fățișă. Patriotismul lui Dosoftei începe de la lupta sa pentru introducerea în biserică și în cărți a limbii pe care o vorbea poporul său. Și se accentuează atunci cînd omul simte nevoia imperioasă de a dărui poporului versuri romînești. Legătura sa cu poporul se întreține însă și pe altă cale, căci poetul cunoaște, prețuiește și utilizează în propria-i creație experiența poeziei noastre populare.

*) Pentru ușurarea lecturii, am transcris citatele din opera poetică a lui Dosoftei cu ortografia actuală, păstrînd numai particularitățile mai caracteristice de ortoepie a timpului respectiv. V. K.

Oridecîteori găsește în textul psalmistului note elegiace, referitoare la restriște, la dorul de țară (sentiment încercat chiar de poet în viața sa pe alocuri zbuciumată), Dosoftei întărește aceste note. Iar cînd e vorba de un psalm care glorifică noțiunea de patrie, poetul nostru adaugă idei noi, care sînt tălmăciri ale propriilor sale simțăminte. Așa bunăoară, un psalm e tradus pînă la un punct destul de fidel:

Și dă-n țara noastră slava ta să crească
Mila ș-adevărul pre toți să tîlnească
Și cu dereptatea pace-n gloate multe
-N brațe să se strîngă și să se sărute...

dar apoi, Dosoftei continuă cu o idee pe care originalul nu o are:

Să ne dea pămîntul roadă-n dereptate.

Interesul poetului pentru prezentul țării sale se manifestă și în alt chip: găsim introduse în textul psaltirii noțiuni ce nu se potrivesc epocii psalmistului David (bucium, zimbru sau bour, ocină, urice, pușce, austru, cobuz etc.).

În scrierile poetice originale, patosul patriotic este exprimat firesc, de-a dreptul, cu înflăcărată mîndrie. Astfel, în „Stihuri la luminatul gherb a țării Moldovii" se vede limpede calda dragoste a poetului pentru țară, mîndria de a fi cetățean al Moldovei, a cărei stemă (gherb) simbolizează puterea statului moldovenesc, dorința lui Dosoftei (repetată și în alte părți ale operei sale) de a-și vedea țara pururi în deplină pace:

Capul cel de bour, de fiară vestită,
Sămnează putere țării nezmintită.
Pre cîtu-i de mare fiara și buiacă,
Coarnele-n pășune la pămînt își pleacă.
Depre chip se vede bourul, ce-i place,
C-ar vrea-n toată vremea să stea țara-n pace.

Sentimentele patriotice l-au îndemnat pe Dosoftei să evoce istoria țării sale într-un poem epic („Versuri pentru prea luminații și slăvit-pomeniții domni", tipărit întîia oară în 1681 și reeditat în 1683. Pentru asemenea evocare, poetului de vădit temperament liric, i-au lipsit însă mijloacele trebuincioase. Scrierea este un tabel de domnii moldovenești, cu unele accente autentic poetice dar îndeobște fără prea multă putere. Cînd judecăm calitatea unei opere literare trebuie să ținem seama, firește și de starea de lucruri din literatura respectivă, în momentul apariției operei cercetate. Dosoftei, care nu avea alt model de poezie românească decît folclorul, era desțelenitor de terenuri necercetate. Dacă, tălmăcind psaltirea, avea oarecum de lucrat pe temeiul unei compoziții construite, dincoace, independent cu totul, n-a găsit toate mijloacele care să-i fi înlesnit o mișcare nestînjenită. Dealtminteri, e greu să ne închipuim că Dosoftei, chiar de ar fi avut la îndemînă o tradiție de poezie epică românească, ar fi izbutit să trateze ca poet prin excelență liric, cu mult mai bine acest subiect arid. Totuși, poetul nu este lipsit de îndeminarea caracterizărilor. Domnii din poemul său sînt prezentați pe scurt, dar poetul izbutește adesea să

aleagă elementele cele mai semnificative, pentru a înjgheba din ele un portret tipic:

D-aciia Bogdan Vodă domni mică vreme
Şi şi-au mutat sălaşul unde nu se teme,
Lăsînd pre urmă viţă şi rod bun în ţară
De i se-nalţă vestea şi preste hotară.

*

Ilieş Alexandru cînd stăpîni în ţară,
Prin săraci ce da milă şi-au întins spre cer scară.

*

Lui Dumitraşco Vodă bine să se zică,
Că certă pe viclenii şi le dete frică.

Singurul înfăţişat mai amplu este Ştefan cel Mare:

Pentru Ştefan acel bun ce-au bătut războaie
De-au făcutu-şi de toate inemii pre voaie,
Prin ţinuturi prin toate se văd a lui semne,
Mănăstiri şi biserici ce-au fapt fără lene;
Că numai prin sate şi pre la oraşe,
Ce şi prin munţi şi-n codri lui Hristos sălaşe,
Ce-au făcut zugrăvite de dau strălucoare,
Să-i trăiască pomana i bun nume subt soare.

Poemul acesta însă începe cu o laudă pentru limba romînească:

Descălecat-au ţara domnul Dragoş Vodă,
Fericită buiacă cu tot fel de roadă,
Cînd au adus într-însa rumînească limbă
De bun neam şi ferită de la calea strîmbă.

Dar înainte încă de acest poem, Dosoftei se trudise cîţiva ani să tălmăcească psaltirea în limba care-i era atît de dragă şi pe care a izbutit s-o mlădieze cu atîta măiestrie.

Cum a ajuns însă la ideea de a versifica psalmii? Ambiţia de a-l imita pe vechiul poet şi tălmăcitor polonez al psaltirii (1577), Jan Kochanowski, sau nevoia de a înzestra biserica indigenă cu psalmi în versuri sînt explicaţii naive. Un adevărat artist nu crează numai pentru că a aflat că mai există şi alţii care se îndeletnicesc cu arta, sau pentru a înzestra cu opera sa cutare instituţie; îl împinge spre creaţie nevoia lăuntrică de a zugrăvi şi interpreta artistic realitatea înconjurătoare, îl împing spre creaţie gîndurile şi simţămintele lui. Tot astfel, e greu de înţeles închipuita nevoie de psalmi versificaţi a bisericii ortodoxe. Firesţe că Dosoftei a cunoscut psalmii traduşi de Jan Kochanowski şi a fost într-o mică măsură înrîurit de tehnica lor. Se prea poate tot aşa ca poetul să fi meditat la lipsa poeziei culte în prea frageda pe atunci literatură romînească. Ca înalt ierarh bisericesc a fost atras în chip natural de psaltire. Dar mult mai logică este nevoia poetului de a crea, adică de a-şi exprima gîndurile şi frămîntările sufleteşti în imagini poetice, lucru de care critica burgheză s-a străduit să-l deposedeze. După traducerea psaltirii, cum am amintit mai sus, Dosoftei a încercat şi scrieri poetice originale; dar nu ne putem închipui ca, în con-

diţiile în care se afla poezia romînească pe la mijlocul veacului al XVII-lea, cînd nu existau decît greoaiele stihuri la stema ţării ale lui Varlaam şi ale lui Udrişte Năsturel şi, bineînţeles, poezia populară încă neînregistrată în culegeri tipărite, Dosoftei să se fi încumetat să încerce (mai ales în situaţia sa de cleric) a compune versuri de dragoste sau fie măcar, şi imnuri patriotice şi versuri de oglindire a frumuseţilor naturii. Totuşi nevoia de a scrie era imperioasă, era dictată de autenticul său talent şi astfel Dosoftei a ajuns la ideea de a traduce în versuri psaltirea, iar această traducere foarte liberă este într-o mare măsură o operă poetică originală.

Chiar dacă Dosoftei ne-ar fi lăsat numai o traducere literală versificată, fără văditele-i contribuţii poetice originale, şi tot ar fi trebuit să-i recunoaştem un mare merit pentru începuturile literaturii noastre. Dar, cum ne putem da seama la o cercetare amănunţită a „Psaltirii în versuri", însoţită de comparaţia textului lui Dosoftei cu textul biblic curent, contribuţia personală a poetului romîn este deosebit de îmbelşugată. Diferenţele de la textul biblic la textul lui Dosoftei, adesea mici în aparenţă, schimbă uneori chiar întreaga orientare a unui pasaj de psalm sau a unui psalm întreg. De multe ori Dosoftei lărgeşte însă subiectul, sfarmă tiparele psalmilor din original, introduce ecouri ale sentimentelor sale proprii, leagă textul de epoca sa, de firea, de obiceiurile, de viaţa compatrioţilor săi.

Dar, înainte de a veni cu exemple, este interesant să adîncim procesul de creaţie al poetului, fazele muncii sale literare pînă la tipărirea textului definitiv.

Dosoftei avea geştaţia grea, cum însuşi mărturiseşte în titlul-prefaţă: „*... cu lungă osteneală în mulţi ai socotită şi cercată prin sfintele cărţi, şi de-aciia pre verşuri tocmită în cinci ai foarte cu osîrdie mare ...*" şi în cuvîntul-înainte către domnitorul Ion Duca: „*... cu multă trudă şi vreame-ndelungată, precum am putut mai frumos, am tlăcuit ş-am scris ... să poată trage hiria omului către cetitul ei*".

Bineînţeles, lucrînd la versificarea psalmilor, Dosoftei a cîştigat şi experienţă pe măsură ce înainta în lucru. (Fără a avea la îndemînă date precise, examinînd evoluţia textului traducerii sale, putem bănui că poetul a tradus psalmii în ordinea în care se aflau în original). Cînd descoperea o formă prozodică nouă, doi, trei sau chiar mai mulţi psalmi la rînd erau versificaţi în acea formă şi, de la primul la ultimul, versul devine mai suplu, rima mai bogată, imaginea mai sigură, exprimarea mai clară. Totuşi, dacă şi după acumularea acestei experienţe, ba chiar şi spre sfîrşitul „Psaltirii", se mai găsesc psalmi în întregime greoi, nepoetici, este pentru că poetul n-a avut (şi nici nu putea să aibă!) de fiece dată dispoziţia creatoare necesară pentru că nu-i vor fi plăcut unii psalmi, dar poate şi pentru că a vrut cu tot dinadinsul să manevreze o prea mare varietate de ritmuri şi măsuri, în loc să-şi fi ales, pe temeiul experienţei, numai ritmurile ce i se potriveau mai bine. De pildă, traducerea psalmului 118 (119 în psaltirea originală), care are la Dosoftei 416 versuri, e greoaie. Prolixitatea acestui imn obositor înălţat de David dumnezeului său nu i-a venit pe semne la îndemînă poetului nostru, obişnuit cu conciziunea doinelor romîneşti. Dar atunci cînd fondul unui psalm coincidea cu simţămintele şi cu gîndurile sale, Dosoftei se depărta fără sfială de original şi cînta cu toată puterea sa de poet.

Un fapt deosebit de semnificativ pentru cunoașterea procesului de creație al lui Dosoftei, cît și pentru întărirea afirmației că, asemeni oricărui mare poet, Dosoftei năzuia mereu la perfecționarea operei sale, îl alcătuiesc diferențele dintre manuscrisul terminat în 1671 și textul tipărit în 1673. Comparînd amîndouă textele, vedem că poetul era nemulțumit chiar de versiunea sa întreagă, într-un fel definitivă, pusă la punct pentru tipar. În intervalul de aproape doi ani pînă la tipărire, Dosoftei a corectat în multe locuri ritmul, a schimbat expresii și cuvinte, căutînd să rotunjească fiecare vers cît mai bine și să-i dea cît mai multă claritate. Adesea diferențele sînt mici (cuvinte, expresii, sau chiar numai moduri de rostire) și în acest sens aproape că nu există psalm fără corectură. Alteori Dosoftei a notat cîte două variante chiar pe manuscrisul definitiv, ca de pildă acestea:

Și la Iosif nu vru să-mi aleagă
Nice la Efrem odihnă largă

*

Și la Iosif loc nu-și aleasă
Nice la Efrem să-și facă casă.

renunțînd la cea mai slabă, în cazul de față a doua, greoaie și cacofonică.

Cîteodată însă redactarea textului diferă complet de la psalmul manuscris la cel tipărit, Dosoftei fiind mereu în căutare de forme mai frumoase, de exprimare mai literară a ideii. Iată, de exemplu, cum se prezintă patru versuri din psalmul 22, în manuscris:

Domnul mă va paște și nu voi ști lipsă,
La loc de verdeață mi-i cale deschisă,
Și mi-au datu-mi domnul apă de odihnă
Și sălaș mi-au datu-mi în casă senină

și în textul tipărit:

Dumnezeu mă paște și n-am lipsă
La loc de otavă ce-mi întinsă,
Sălașul pre ape de răpaos
Și cu hrană suflet mi-au adaos.

Un poet cu atîta simț nedesmințit al frumosului, cu atîta grijă pentru desăvîrșirea poeziei sale, nu putea rămîne un simplu traducător. Dacă l-am judeca numai ca traducător, meritul său ar fi minor, căci el n-a găsit echivalențe pentru măreția simplă a originalului. Dar nu aceasta e problema, căci opera lui Dosoftei stă la temelia nu a istoriei traducerilor în limba română, ci a poeziei românești. Dosoftei a complicat textul original și a scris (nu a tradus) o psaltire românească, în care trei sferturi din elemente corespund specificului nostru național. Dînd frîu liber simțămîntelor sale, poetul, am putea zice, mai degrabă se inspiră cu fidelitate din textul ebraic și crează el însuși *o altă poezie*, a sa, în tonul și în spiritul poporului său, cu viziunea poporului său, în limbajul firesc (nu numai în limba) al românilor. Dealtminteri, nevoia aceasta de îndepărtare de la textul original al psaltirii nu trebuie să ne mire. În cu totul alte condiții istorice și

culturale, Clément Marot (1495—1544) a făcut cam același lucru. Psalmii pe care i-a tradus poetul francez sînt mai mult ai săi decît ai psalmistului.

În procesul de creație a „Psaltirii în versuri" un rol deosebit l-a jucat folclorul românesc, pe care fără îndoială Dosoftei l-a cunoscut nu numai întîmplător, ci poate îl va fi căutat anume interesîndu-se îndeaproape de creația poetică a poporului. Căci altminteri cum s-ar explica multele asemănări de ritm, de imagine, de împerechere a rimei, de expresie cu poezia populară? Iată, bunăoară, un psalm începe ca un cîntec bătrînesc, ca o baladă: *„Doamne, auzit-am din părinți poveste"* (originalul zice: *„Părinții noștri ne-au istorisit faptele"*). Ritmica psalmului *„Limbile să salte / Cu cîntece-nalte, / Să strige-n tărie / Glas de bucurie..."* are aroma celor mai vechi balade populare românești, cu vers de cinci și de șase silabe („Miorița", „Mihu Copilul", „Mănăstirea Argeșului"). Pe lîngă asta, psalmul citat a devenit nu întîmplător cîntec de stea, confundîndu-se cu creația folclorică: poporul l-a preluat ca pe un bun al său, prețuindu-i asemănarea cu propriile sale creații. La fel s-a petrecut și cu psalmul care începe cu versurile: *„Veniți cu toți depreună / Să ne facem voie bună"*.

În alt psalm, apostrofa divină este utilizată de Dosoftei pe un ton de strigătură ori de horă satirică românească, firește, îmbogățită cu mai multă sevă, cu mai multe imagini:

Ce-mi spui tu de dereptate
Și de dînsa stai departe?...
...Spui altora să se sîmță
Și tu șezi fără sîință...
Ești cu furii în soțiie
Cu curvarii în frățiie
Limba-ți iaste mincinoasă
Și gura lăudăroasă.
Șezînd, grăiești rău de frate,
Ca să-l bagi la greutate...

Poporul nostru folosește adesea în poezia sa antonimele, ca imagini poetice de contrast, de antiteză, și Dosoftei nu e străin de această figură literară: „Nice gios nice-n nălțime", „Nice-ntăi nice pe urmă" ș.a.

Cunoscînd bine creația literară populară, chiar cînd traduce destul de fidel, Dosoftei imprimă imaginii, ritmului, atmosferei versurilor sale un timbru autohton românesc, deosebit de fermecător. Așa, de pildă, cînd psalmistul exclamă: „Tu întorci pe om în pulbere și zici: Întoarce-ți-vă voi, fii ai oamenilor! — O mie de ani înaintea ochilor tăi sînt ca ziua de ieri care a trecut și ca o strajă de noapte. Tu îi faci să curgă neîncetat; ei sînt ca un somn de dimineață; ei sînt la fel cu iarba care trece: dimineața crește și înflorește, iar seara se vestejește și se usucă", Dosoftei adaugă relativ puțin, dar adaosurile lui sînt elemente esențiale, căci dau ideii psalmului o cu totul altă turnură, psalmul devenind mai degrabă o meditație lirică a poporului nostru, cum sînt atîtea în folclor:

Nu-ntoarce, doamne, pre omul
Să-l cuprinză-n jale somnul,
C-ai zis că se-ntoarcă-n tină
Tot omul de subt lumină,
De i-ar fi viața de lungă,
-Ntr-o mie de ai s-agiungă,
Naintea ta iaste scurtă

Ca cea zi de ieri trecută,
Şi ca straja cea de noapte
Ii sînt zilele lui toate.
Ca nişte şeţi fără treabă,
I se trec aii cu grabă,
Ca otava ce se trece
De soare şi de vînt rece.
De dimineaţă-i cu floare,
Sara-i veştedă de soare,
A doua zi se usucă,
Ca-n cuptor cînd o aruncă

Dar ascultînd aceste versuri:

Cînd petrec fără de vină
Şi cu inemă senină
In mijlocul casei mele,
Ferindu-mă de zmintele...

cine n-ar fi încredinţat că ele sînt un crîmpei al vreunui cîntec de lume, cîntat de lăutarii noştri, ţărani sau orăşeni, din vremuri nu chiar atît de depărtate?

Altădată găsim la Dosoftei tonuri eroice, ca într-un cîntec popular de vitejie:

Acela te-a mîntui-te
De sîlţă, de lănci cumplite,
De vînători încordate,
De cuvinte turburate,
Şi te-a umbri după spate
Subt a sale aripi late.

Cunoscînd doinele de restriste ale poporului romîn, Dosoftei, care a gustat el însuşi amărăciunea surghiunului, imprimă tonalitate de doină, patos specific folcloric acestui fragment de psalm:

Vai că voia mi-i amară
Ce m-am streinat de ţară
Depărtîndu-mă cu ţarul
De-am tins şatre cu Chidarul
Voia-n suflet mi-i amară
De strein ce sînt de ţară,
Că cu carii n-au priinţă,
Li-s prieten cu credinţă,
Şi cînd le grăiesc de pace,
Ei pun vrajbă ce le place.

Poetul ştia ce greu e să cînţi departe de poporul tău, de mediul care-ţi încîntă inspiraţia:

Ce nu ţi se da-ndemînă
A cînta-n ţară streină.
De te-aş uita, ţară sfîntă,
Atuncea să-mi vie smîntă
Şi direapta mea să uite
A schimba viers în lăute
Şi să mi se prinză limba
De gingini, jelindu-mi scîrba.

Alteori Dosoftei stilizează în felul său lirismul popular, adăugînd conținutului biblic al versurilor un ton de maximă, de proverb, ca în acest fragment în care se deslușesc atîtea asemănări de formă, de expresie, de muzicalitate, cu, să zicem, balada lui Toma Alimoș:

Că tu doamne-mi eşti povaţă
Şi spre tine-mi deregi paşii
Ca să nu-mi strice pizmaşii,
Că li-i gura nedireaptă
Şi li-i inema deşartă,
Li-s glătejele căscate
De izbucnesc răutate
De graiuri necuvioase,
Ca un mormînt plin de oase,
Şi cu limba lor înşală
Să facă în lume sminteală.
Ce le dă, doamne, osîndă
Să nu-şi laude-n dobîndă...

Același ton îl păstrează adesea și alte versuri de concluzii morale. De pildă, vorbind despre „păcătoși" (noțiune pe care poetul o generalizează numind cu ea pe toți purtătorii elementului rău), Dosoftei scrie:

Şi cuvînt cu dereptate
Nu-l vor nice de departe
Să-l auză, s-aibă trudă,
Ca şi aspida cea surdă.

Genialul anonim, strălucitul dascăl întru poezie al lui Dosoftei, și-a lăsat în „Psaltirea în versuri" urmele-i adînci, ceea ce nu înseamnă însă că poetul nostru s-a mulțumit cu imitația; e clar, dealtminteri, că imitația ca atare nu poate avea nici relief, nici personalitate. Dosoftei pleacă de la un punct, de la treapta la care a găsit poezia populară în vremea sa, și experiența acesteia o îmbogățește cu a sa proprie, ajungînd la crearea unor frînturi de simfonie eroică, asemenea versurilor:

Cîntaţi domnului în strune
În cobuz de versuri bune,
Şi din ferecate surle
Viersul de psalomi să urle
Cu bucin de corn de bour,
Să răsune pînă-n nour...

care par să fie un imn închinat laudei unui erou popular ce s-a întors acasă biruitor și e întîmpinat de norod în sunetele instrumentelor muzicale existente în Moldova veacului al XVII-lea.

Dar, de la tonurile simple ale folclorului nostru, Dosoftei ajunge cîteodată la tonuri patetice de adîncă vibrație sufletească firești la un om în a cărui poezie s-au infiltrat cu atîta belșug cele mai nobile simțăminte umane, de la dragostea de patrie la dragostea pentru frumusețile naturii, de la optimismul robust specific poporului nostru la mîndria pentru numeroșii eroi ai țării:

Şcoală, slava mea, te şcoală de dă cîntec!

În această chemare puternică, inspirată, s-au concentrat probabil atîtea gînduri și sentimente ale omului Dosoftei, ale acestui fiu credincios al

poporului său, ca să izbucnească într-un singur vers de măreață sinteză lirică.

Cititorul psalmilor biblici găsește o gamă de sentimente destul de săracă. Folosind textul psalmistului ca un fundament pentru clădirea ce s-a încumetat a o înălța singur, clădire în care scheletul este alcătuit din concepția despre lume a poporului romîn, Dosoftei a îmbogățit gama de simțăminte și idei existente în original și a imprimat „Psaltirii" sale o adîncă vibrație optimistă, cu foarte multe elemente omenești, cu deosebit de multă căldură sufletească. Această căldură, caracteristică poetului nostru, nu apare numai în versurile lui, Dosoftei era conștient pentru cine scria și astfel, depășind cu mult formula comună și nepăsătoare a prefețelor, manifesta în cuvîntul său către cititori respect și dragoste caldă față de omul necunoscut dar apropiat care avea să-l citească. Lămurind anume înțelesuri teologice ale psaltirii, Dosoftei se exprimă așa: „Aceste patru înțelesuri le-am scris pentru cetitoriul iubit".

Cam pe timpul cînd lucra la desăvîrșirea „Psaltirii", Dosoftei a luat drumul exilului, ca să scape de persecuțiile la care era încredințat că-l va supune Dumitrașcu Cantacuzino, noul domn adus de turci pe tronul Moldovei. Un anumit psalm, întîlnit în cursul traducerii, îi aducea aminte de propria lui soartă: „La domnul caut scăparea mea. Cum să-mi spuneți atunci: „Fugiți în munții voștri ca o pasăre?" Căci iată fără dumnezeu încordează arcul, potrivesc pe coardă săgeata, ca să săgeteze în întuneric pe cei cu inima curată". Din acest text al psalmistului, Dosoftei construiește o elegie a restriștei, a dorului de țara iubită:

Cătră tine, doamne, mi-i toată nădejdea,
Că-mi eşti razîm tare în toată primejdea,
Zică cît le place ceia ce n-au minte,
Ce vor să mă sperie cu a lor cuvinte,
Să fug pre la munte cu pădure deasă,
Ca o vrăbiuță să mîi fără casă...
Şi iată păgînii încordară arce,
Pun săgeți în tulbe, se grijesc de lance
Şi vin pre-ntuneric cu arce pre mînă,
Intru să săgeate cei fără de vină.
Giurămîntul nu-şi țin, hotarăle strică
Şi de-mpăcăciune nu gîndesc nemică.

Versurile din urmă arată deosebit de limpede ura lui Dosoftei împotriva dușmanilor țării, și durerea iscată de faptul că patria lui a încăput pe mîini străine. Acestor mîini străine care l-au alungat mai apoi din patrie, poetul le trimite, dezvoltînd alți psalmi, blesteme vehemente care preced cu două veacuri blestemele lui Bolintineanu („Mihnea și baba") și cu trei veacuri „Blestemele" lui Arghezi:

Să se schimosască-n grea ruşine
Carii pornesc răul lor pre mine,
Cu răceală să se-nvîrtejască
Carii îmi pizmăsc, rău să-i găsască;
Viscol să le bată țărna-n față,
Să nu-şi vază traiul cu dulceață;
Domnul să le dea înger cu scîrbă,
Să le puie răutatea-n gîrbă;
Calea să le fie-ntunecată,
Cu poticnituri şi lunecată;

Şi să-i de la domnul îngrozască,
Îngerul cu armă să-i gonească.

*

Şi să-i verse domnul cu mînie,
Să-i ajungă undă cu urgie,
Să le fie curţile pustie
Şi casele de dînşi să rămîie
Să n-aibă-ntrînse cine să şază,
Să şuiere cine-a-ntra să vază.

Manevrele cu tronul domnesc al Moldovei pe care le opera împărăţia otomană duceau adesea la lupte fratricide, la discordii cu rezultate dezastroase între oameni de acelaşi sînge, între compatrioţi. Dosoftei a observat, cu ochiul său realist acest fenomen pe care l-a caracterizat în două versuri ce nu au corespondent în psalmul biblic:

Ce mi-i mai jale şi mai grea trudă
Cînd îmi pizmeşte om ce mi-i rudă.

Om paşnic şi dornic de a-şi vedea patria în necontenită înflorire, Dosoftei s-a gîndit adesea la năvălirile barbare îndurate de poporul său, la lăcomia otomană şi tătară, la războaiele istovitoare de care e plină istoria noastră. Iată cum, dintr-un psalm de sentimentalism religios poetul romîn scoate o puternică invectivă împotriva războinicilor porniţi pe prădăciuni, ba chiar în general împotriva războiului purtat fără îndreptăţirea apărării pămîntului patriei:

Moav şi Agar la săhăidace,
Gheval şi Amon gătează lance,
Amalechiţii ferecă puşce,
Filistimenii praştii s-arunce.
Tirul cu oaste stă şi el gata,
Asur cu dînşii vine cu spata
Şi stau cu toţii lui Lot s-agiute
Sfînta ta ţară să o strămute.
Ce le dă doamne spaimă să fugă,
Să obosească de goană lungă,
Cînd le-a veni-le somnul cel dulce,
Ca Madianul, rău să-i apuce;
Şi le fă doamne, ca lui Sisara,
Să nu se-ntoarcă să-şi vază ţara,
Şi ca lui Avim să li se facă
-N pîrăul lui Chis, şi să nu-i treacă;
Ca la Endor pologi să zacă,
Muştile muşini în ei să facă...
...Răpezi-i, doamne, din deal ca roata,
Şi-i prăvăleşte să-i calce gloata;
Ca măciulia fulgi să le cază,
Şi ca pădurea focul să-i arză;
Din faţă viscol să-i prăvuiască,
Din dos pojarul să-i ocolească...

În vremea sa, Dosoftei avusese un model prin excelenţă negativ în ce priveşte războaiele: agresivul imperiu otoman. Dar care romîn, care om simplu din Moldova sau Muntenia acelor triste vremuri nu ştia ce în-

seamnă ocupație turcească? Expansionismul sălbatic turcesc a născut și în Dosoftei, ca în atîția alți oameni conștienți, ură adîncă. Și poetul nu scăpa nici un prilej să și-o exprime. Folosind o idee dintr-un psalm, imaginii reci, convenționale a psalmistului, poetul romîn — care se gîndea fără îndoială la turci — îi adăuga o caracterizare cu substrat politic. Psalmistul zicea: „Ne faci ca pe niște oi hotărîte spre tăiere și ne risipești printre păgîni". Dosoftei, cunoscînd năravul de lupi al turcilor, compunea versuri într-adevăr de revoltă:

Ce lași pre pizmașii de ne iau cu totul?
Cît le prisosește de nu ne mănîncă,
Ne mîna cu turma-n lature-adîncă!

Răsuna aci tot tragismul vasalității poporului nostru.

Este deosebit de interesant să constatăm astăzi că, acum aproape trei secole, Dosoftei a avut puterea să întrezărească (ceea ce psalmistul nici nu gîndise), un rezultat nefast pentru mulțimile nevoiașe:

Scos-au păcătoșii sabie din teacă;
Arcele li-s gata războiul să facă,
Să taie mișeii, săracii să giunghe;
Au gînd să nu lase direpț nice unghe;
Sabia aceea într-înși se va-nfige,
Coarda se va rumpe, arcul li s-a frînge.

„Mișeii" (adică sărmanii) și „săracii" revin în textul dosofteian al psaltirii în felurite împrejurări, totdeauna înconjurați de calda compasiune a poetului. De la un vers de constatare: „Că ei, bogătașii, ocărăsc pe miazer", poetul ajunge mult mai departe, întărind ideea psalmistului, cam abstractă, din, să zicem, psalmul 73, și, neținîndu-se de imaginile originalului, dezvoltînd cît putea sensul, se dovedea a fi un om sensibil față de realitatea socială din vremea sa. Ironiile lui, săgetate asupra celor bogați, sînt mai presus de morala teologică de la care pornea ideea; psalmistul vorbește de „trufași", iar Dosoftei de „cei fără de lege", de „cei răi", pe care-i zugrăvește în astfel de culori:

Căci de moarte ei nu bagă samă
Și de boală cu lesne se-ntramă,
Și cu oamenii n-au osteneală
Să ia bătăi pentru-agoniseală.
Pentru-aceea căci le prisosește
Bogăția caria-i sămetește,
Că sîntem îmbrăcați din strîmbătate
Cu vicleșug de păgînătate,
Le-a ieși strîmbătatea ca săul
Ce l-au adunat cu de tot răul.

Dînd putere versurilor sale cu accent social (față de alte versuri care, nefiind aproape de inima sa, rămîn mai palide, nerealizate), Dosoftei își vădește astfel atașamentul față de popor, de mulțimea celor umili, și chiar dacă atitudinea sa e generată într-o măsură de concepția religioasă asupra lumii, el depășește limitele acestei concepții situîndu-se pe o poziție înaintată pentru acel timp. Poziția sa se accentua cu atît mai mult, cînd poetul ajungea, de la compasiunea pasivă, la unele accente de adevărată revoltă,

ca în fragmentul de psalm de mai jos, care-şi păstrează pînă azi toată vigoarea:

A ce laşi strîmbii în voaie
De fac celor buni nevoaie
Şi grăiesc fără sîială
De-şi scot strîmbătatea-n fală?
Ceia ce iubesc nepace
Şi zic rău de ce le place,
Gloata ta o iau în sfadă,
Ţării tale fac dosadă,
Pre văduvă şi săracul
Le-au tăiat viaţa şi veacul.

Şi, mai mult, dragostea înţelegătoare a lui Dosoftei pentru mulţimile necăjite depăşeşte limita constatărilor generale, chiar a compasiunii ori a indignării, apropiindu-se de o necesitate de resort lăuntric de a admira în imagini poetice, procesul muncii, ba chiar, contrazicînd teza biblică ce socotea munca o pedeapsă, de a afirma că omul iubeşte munca:

Şi omul fără de greaţă
Iase-n treabă dimineaţă
De lucrează pînă-n sară,
Zi de iarnă şi de vară.

Aceste sentimente împletite cu cunoaşterea moralei creştine, dar mai ales pe temeiul uriaşei bogăţii de proverbe şi zicale populare, l-au dus la unele concluzii filozofice, pe care le-a versificat în chip de maxime, pline de lumina însorită a filozofiei poporului nostru:

Că scăzură cei buni şi să-mputinară
De nu-i dereptate nice într-o ţară

versuri ce se depărtează uimitor de textul biblic, care sună astfel: „Mîntuieşte doamne căci cei cucernici se răresc, iar credinţa piere de printre fiii lui Adam!" Iar în alt psalm nici nu mai e vorba de o legătură cît de vagă cu textul psalmistului:

Că scăzură cei buni, răii se-nmulţiră,
De stricară lumea şi o împuţiră.

Unele maxime — în genere originale — prevestesc parcă pe Anton Pann:

Că de-i face rele, seci din rădăcină,
De vei face bine, nădejdea ţi-i plină.

*

Fugi de răutate, fă ce iaste bine,
Şi petreci în lume cu zile depline.
La ce bine te va pune
Limba cea cu-nşelăciune,
Că puternicul îşi face
Săgeţile iuţi de lance
Cu jeratic înfocate,
Celor din pustietate.

Dar sentimentele lui Dosoftei, reflectate în versuri, se desprind dintr-o gamă cu mult mai variată. Versuri ca acestea, în care cutare cuvînt de

convenienţă este, poate, un paravan, sînt înaripate, de simţămîntul celei mai curate iubiri, aducînd întreaga prospeţime a omului viguros, în floarea vîrstei:

Inema mea scoate cuvîntul cel dulce
Şi către-mpăratul lucrul îmi voi duce.
Limba îmi voi face condei de scrisoare
A scriitori garbnic, ce nu-i pre subt soare,
Cu cît eşti de ghizdav să-ţi scrii în frîmseţe,
Că-ntreci pre toţi giunii cei din tinereţe;
Din buzele tale iaste dulce graiul,
Ţ-au uratu-ţi domnul să-ţi fie lung traiul.

Uneori cîteva versuri nostalgice izbutesc să prevestească pe Eminescu:

Zis-am, în mine, de-ar fi putinţă,
De-aş avea aripi de porumbiţă,
C-aş zbura lesne de-aş depărta-mă
La păduri dese unde nu-i teamă...

Poate că multe asemenea dorinţe îi rămîneau neîmplinite. Acest sentiment de regret, îmbinat cu atîtea dureri stîrnite fie de năvălirile turceşti, fie de exilurile sale, fie de vederea mulţimilor umilite, l-a împins adesea pe Dosoftei spre elegie. Tonurile elegiace, care-şi au originea şi în elegiacul specific al străvechii poezii ebraice (în cazul de faţă, psalmii), sînt îndulcite la Dosoftei, nu sfîrşietoare cum sînt adesea elegiile psalmistului. De fapt, Dosoftei a fost îndrăgostit cu patimă de viaţă, de natură; viziunea sa personală e totdeauna luminoasă şi umbrele, trecînd vremelnic peste inima lui, au creat elegii mai degrabă asemănătoare doinelor romîneşti, decît bocetelor:

Şi la ce zi ţi-oi striga-te
Să-mi auzi de greutate,
Că-mi trec zilele ca fumul,
Oasele mi-s seci ca scrumul;
Ca neşte iarbă tăiată
Mi-iaste inema secată,
Că stă uitată de mine,
Ce-am gătat să mănînc pîine,
De suspinuri şi de jele
Mi-am lipitu-mi os de piele,
De tocma ca pelecanul
Prin pustii petrec tot anul,
Şi ca corbul cel de noapte
Imi petrec zilele toate,
Ca o vrabie rămasă
In subt streaşină de casă,

Figurile poetice sînt mereu îmbogăţite şi localizate de Dosoftei (care îndeobşte cultivă imaginea mustoasă şi clară, metafora ţărănească), şi, în continuare, acolo unde psalmistul se tînguie: „Ci eu mănînc cenuşă ca şi cum ar fi pîine şi băutura mea o amestec cu lacrimi", poetul nostru, parcă socotind jalea de mult depăşită, intonează inspirat:

Am mîncat pîine cu zgură
Şi lacrimi în băutură...

iar mai departe, acolo unde psalmistul se vaietă tenebros: „Zilele mele sînt ca umbra ce se lungește", poetul romîn simte nevoia de a imprima elegiei și elemente pozitive, reversul elegiei devenind de fapt triumful vieții, al luminii:

Mi-s zilele trecătoare,
De fug ca umbra de soare.

Tendința aceasta de a lumina umbrele, caracteristică la Dosoftei, se vede bine în psalmul 59:

...Și toți carii mi-au pizmit mi se vor pleca
Și nainte-mi vor veni de-i voi giudeca.
Nime nu mă va-ntări să fug la cetăți
Cu șanțuri, cu tare străji, cu porți cu lăcăți
Nice m-a-nșira să fug pînă la Edom,
De oaste-nspăimat să scap de umbră de om.
Fără numai cînd ne vei, doamne, arunca,
Prin greșală ce-ți vom fi de nu ne-om pleca,
Și nu vei ieși cu noi război să ne porți,
Ce ne vei lăsa să him ocărîți de toți.

În această elegie, (din care am citat doar un crîmpei) ce păstrează numai conținutul psalmului original, nu și forma lui de jale adîncă, chiar valurile vioaie ale ritmului, atît de bine mînuit de poet, întăresc atmosfera optimistă. Și dacă aci, spre deosebire de cele mai multe cazuri, Dosoftei a rămas credincios ideii din original, mulțumindu-se a schimba numai tonul, în alți psalmi, la obîrșie elegiaci, își îndreaptă optimismul caracteristic, în chipul cel mai firesc spre frumusețile naturii și spre oamenii patriei sale. Psalmistul este îndeobște zgîrcit în aprecieri lirice cînd e vorba de peisaj; îl atrage rareori dezlănțuirea forțelor naturii, dar și atunci caută în ea doar o susținere a imnurilor sale către divinitate. În tălmăcirile sale foarte libere, Dosoftei sfarmă deseori cadrul propus de psalmist și, lărgindu-și orizontul, cîntă aproape în voie natura și strecoară aluzii de laudă a oamenilor simpli, compatrioți ai săi. Moldova e bogată în peisaje naturale fermecătoare, care au inspirat, veac după veac, pe Conachi, Costache Negruzzi, Alecsandri, Eminescu, Creangă, Sadoveanu. Nici Dosoftei n-a rămas nepăsător față de ele. Primăvara noastră, străină țării psalmistului, îl impresiona pe Dosoftei în chip deosebit:

Și ne-ntoarce, doamne, cu tot pleanul,
Ca omeții cînd se rump la anul
De austrul ce suflă cu calduri
De cură pîraie-n toate laturi.

Viile — bogatele vii ale Moldovei — colorează și ele, în anume chip, versurile poetului nostru care, pentru textul original „au făcut din Ierusalim o paragină", dă o versiune proprie: *„Și feaceră Ierusalimul / Ca o cramă cînd i se ia vinul"*, Dosoftei vede însă natura de preferință în mișcare, deslușindu-i astfel mai curînd măreția:

De-am, vedea pămîntul clătit de vînt iute
Și munții în mare din loc să-i strămute,
Marea valuri nalte urlînd să ridice
Și să le izbească de munți, să-i despice.

Tabloul dezlănțuirii forțelor naturii își găsește culminarea în aceste versuri:

De te-ai pogorît la dînșii într-acea țară,
Toate apele cu sînge se-nchegară
Și cu urlete ploi mare vărsa tare,
De herbea undele-n bezne ca-n căldare,
Și din nouri mergea hreamăt și săgete
Să-ngrozască Eghiptianii să se certe,
Glasul tunetului tău trăznea în roată,
De-ți luminau fulgerele fața toată.
S-au strămutat de cutremur tot pămîntul,
Cînd ai tăiat cale-n mare cu cuvîntul.

Dragă i-a fost lui Dosoftei, de asemenea, marea, pe care a cîntat-o, aș zice, cu pasiune de marinar:

Minunată-i unda mării,
Ce-i mai mare craiul țării,
Că pre toți craiul potoale,
Ca spuma mării cea moale...

*

Și marea cîtu-i de lată
Și largă și desfătată,
Intr-însa se țin hieri multe,
Jigănii mari și mănunte.
Preste luciu de genune
Trec corăbii cu minune.
Acolo le ține toană
De fac chiții gioc și goană.

Însuflețind îndeobște natura, Dosoftei traduce versetele despre țara psalmistului cu gîndul la rîurile, munții și marea țării sale, cu vibrații de vers pe care le putea avea numai un om căruia îi era dragă și cunoscută natura:

Ce-ți fu, mare, de mergi înspăimată?
Și tu, Iordan cu apa lată?
Ce te-ntorsăși de ți-ai făcut spaimă?
Și voi, munți, ce giucați fără seamă,
Ca mieorii, săltînd? Și voi, dealuri,
Ca mieii giucînd?...

Pădurile dese ale Carpaților au adăpostit de atîtea ori, în vechime, oameni din popor, revoltați de nedreptățile sociale și retrași de lume într-o mîndrie care numai formal îi izola de societate, căci haiducii aceștia aveau legături cu bogații — pentru a-i pedepsi, și cu săracii — pentru a-i ajuta. De aceea, dintr-un psalm în care David vorbește despre obișnuita înfumurare a lui Iahve, Dosoftei face un cîntec haiducesc, plin de adîncă demnitate umană și de mîndria omului liber. În versurile acestea Iahve pare cu totul inexistent și absența lui parcă face loc glasului mîndru al străvechiului haiduc autohton:

Nu-ți voi lua de la casă
Vițăl, nice vacă grasă,
Nice țap hrănit din turmă,
Nice-ntăi, nice pre urmă,
Hiara codrilor cea multă

Toată de mine ascultă;
Am şi dobitoace multe
Şi de zimbri-am cirezi multe;
Păsări încă am cu cîrduri
De se ţin de hrană-n cîmpuri;
Am şi ţarine destule,
De-mi sînt slugile sătule
Şi cînd mi-a trebui pîine,
N-oi veni să cei la tine,
Că-mi iaste lumea pre mînă
Cu de tot cu de ce-i plină

*

Fără a avea intenţia să facem un studiu lingvistic al operei lui Dosoftei, totuşi limba fiind aluatul din care orice poet îşi frămîntă expresia artei sale, se cuvine să ne oprim puţin şi asupra principalelor mijloace lexicale şi sintactice dosofteiene.

În limba lui Dosoftei este, firesc, precumpănitor graiul moldovenesc; dar poetul are un extraordinar simţ al măsurii şi, tot astfel ca Simion Ştefan care asemuia cuvintele cu banii, şi poetul nostru foloseşte un vocabular care, în genere, putea fi şi atunci inteligibil oricărui romîn. Dosoftei nu abuzează nici de neologismele timpului său, împrumutate din greceşte ori din slavoneşte, aşa că limba lui, fiind limba vorbită de popor, este în mare parte lesne de înţeles şi astăzi, după trei veacuri. Chiar cuvintele care nu se mai rostesc azi ca atare (a învitеza, mainte, strălucoare, zgău, nepace) nu sună străin în urechea cititorului de azi. Iar cuvintele pe care poetul le-a folosit pentru varietate lexicală, împrumutate din slavă şi din rusă (a hfăli — a lăuda, pomazanic — uns, silă — putere, niania — dădacă) sau moştenite din latină (rost — gură, miazer — sărman, îmbe — amîndouă) sînt foarte rare.

Dosoftei foloseşte şi unele inversiuni sintactice, specifice timpului său, dar tot aşa, destul de rar; iar aceste inversiuni, departe de a îngreuna stilul, adesea dau farmec versurilor: „O, de mi s-ar căile deriage", „Să nu-mi sufletul desparţă", „Să nu se cumva mînie", „Şi mă preste rane usturară".

Poetul nu are o limbă căutată, un stil încărcat de preţiozităţi sau întorsături ameţitoare ca, de pildă, mai tîrziu stilul lui Nicolaie Costin. Dimpotrivă, Dosoftei nu se sfieşte să folosească limba vie a poporului, apreciindu-i mlădierea şi ajungînd pînă la plasticitatea foarte concretă a imaginilor curente utilizate în vorbire („Pînă i-am înfrîntu-i de diaderă dosul"). În aceste expresii, poetul a căutat uneori umor şi, în ciuda gravităţii solemne a psaltirii originale, psaltirea sa are destule expresii de umor dens, luminos, popular. Aşa e cînd poetul vorbeşte de cei trufaşi, dîndu-ne un mic tablou satiric al înfumurării:

Ş-au pus în cer gurile de cască
Şi-şi trag limba pre pămînt să pască.

Iar cînd originalul comunică sec: „Şi lovi în spate pe protivnicii săi", Dosoftei scrie cu accentuată ironie:

Şi deade-n pizmaşi cu război iute,
De le căđeau buci de pre şezute.

Dosoftei nu cultivă imaginea de dragul imaginii. Maestrul lui, genialul poet anonim din popor, l-a învățat să folosească imaginea pentru a întări ideea și a-i stîrni ecou mai puternic în conștiința cititorului. Imaginile folclorului romînesc sînt pline de sevă, sînt concrete, pline de caldă lumină și de aroma naturii, spre deosebire de imaginile psalmilor ebraici, adesea reci în frumusețea lor abstractă. Iată, de pildă, un verset din psalmul 148: „Voi, foc și grindină, zăpezi și neguri, tu duh de vifor care îndeplinești porunca lui" te farmecă parcă de la o distanță siderală, dar te și supără prin grandilocvență. Dosoftei rămîne credincios specificului poeziei create de poporul său, și de aceea transcrie astfel versetul citat mai sus:

Cela ce-ți dă omătul ca lîna
Și negura spurberă cu mîna,
Ca cenușa cu sita cînd cerne
Preste tot pămîntul de s-așterne;
Cela ce aruncă sloi de gheață
De dă groază preste toți cu greață,
Cine poate să-i sufere gerul
Ce-mpietrește apele ca herul?

Dosoftei nu rămîne însă aici; el dezvoltă stilul imaginii folclorice, ba chiar cunoaște structura metaforei, pe care o și explică, spunînd că „iaste ca și ciumiliturile, cînd altă grăiești și altă să-nțăleage". Dosoftei nu traduce aproape niciodată imaginile psalmistului, ci le preface, le localizează, le îmbogățește: pentru „trufașii nu pot să stea în fața ta" poetul zice:

Că de sfînta-ți cătătură
Pizmașii s-or face zgură;

sau pentru „Cînd privesc la cerul tău... la luna și la stelele pe care le-ai pus pe calea lor", poetul nostru creează o imagine surprinzător de realistă, care, în contradicție cu opiniile obscurantiste ale religiei și cu credințele populare, dovedește și o oarecare informație științifică (să nu uităm că Dosoftei a stat un timp în Polonia, patria lui Copernic):

Ai tocmit și luna să crească, să scază,
Să-și ia de la soare lucoare și rază,
Stele luminate ce lucesc pre noapte...

Tot astfel, pentru palida exprimare „rușinea acoperă fața mea", Dosoftei găsește o imagine mai plastică, mai profundă: „Obrazul mi-i negru de atîta ocară".

Imaginile lui Dosoftei, trăgîndu-și totdeauna seva din realitatea înconjurătoare, au tocmai de aceea o plasticitate care se adresează direct inimii:

Și de voi și merge în umbră de moarte

*

Așa-i deșert omul ca o haină slabă,
Stricată de molii și fără de treabă.
In ce chip dorește cerbul de fîntînă,

Cîndu-l strînge setea ce-l arde-n plămînă,
Sufletul meu, doamne, aşa te doreşte,
Cu sete aprinsă de mă veştejeşte.

*

Ce vei dormi-n casă de ti-i desfăta-te
In sînt de porumbiţă-ntr-aripi argintate.

*

Tot pămîntul se ridică
Şi se leagănă de frică.

Alteori, stilul cu imagini molcom satirice dă versului un ton sfătos:

Căscînd gura pînă la măsele
Asupra mea, cu cuvinte grele.

*

Că ei, moşii noştri, n-au mers cu săgeata
Cînd au luat ţara, îngrozind cu spata,
Şi-mpungînd pizmaşii cu suliţa-n mate,
Să facă, izbind cu a sale braţe.

Citind opera poetică a lui Dosoftei, oprindu-ne la prospeţimea imaginilor, la fluenţa stilului, e într-adevăr minunat să constatăm cum acest poet care, în afară de creaţia populară, n-a avut alţi precursori, a ajuns totuşi la asemenea suplete a limbii, într-o vreme cînd limba noastră era, din punct de vedere stilistic, un material aproape amorf. Şi mai este plin de semnificaţie şi alt fapt: în „Psaltire", versurile de rugăciune pură sau de lăudare directă a divinităţii, versurile în care viaţa reală a poporului romîn nu are ecouri, sînt şi cele mai greoaie, cele mai nerealizate. Iar pentru definirea personalităţii literare a lui Dosoftei acest lucru este esenţial.

Dosoftei care, în ciuda textului propus, paralel cu acest text, rupîndu-se de el, căuta neîncetat să exprime în versuri frumoase realitatea din patria sa, chipul poporului său, sentimentele cele mai nobile ale omului, a creat o poezie plină de armonie lăuntrică, de putere emoţională şi de orientare înaintată pentru timpul şi pentru împrejurările în care a fost scrisă. În sprijinul armoniei care se desprinde din lectura celor mai bune versuri ale lui Dosoftei, au mai venit, pe lîngă forţa simţămintelor, pe lîngă imagini şi limbă, încă două elemente, pe care poetul le stăpînea cu deosebită măiestrie: rima şi ritmurile. Chiar dacă aşa cum îl ironizau cercetătorii literari de pe vremuri, el nu ştia, teoretic, despre prozodie mai mult decît spusese în titlul-prefaţă („A lui David sfînt proroc şi împărat psăltire tlăcuită rumîneaşte pe stihuri cu număr tocma în slovenit: adecă în coadele stihurilor pre o glasnică într-un chip tocmite"), practic, poetul avea o bogată invenţie a rimei şi un simţ foarte gingaş al ritmului.

S-ar putea da sute de exemple de rime bune, dar obişnuite. Vom da numai cîteva, luate la întîmplare: pleava-isprava, cunună-depreună, urcă-spurcă, leafă-ceafă, ape-scape, frică-strică, lume-glume, şoapte-noapte, arsă-varsă, blîndă-osîndă, oaste-coaste, scoate-gloate, roade-noroade, urmă-

turmă, arsură-fură, trudă-rudă, crunte-frunte, strice-cerbice, strune-răsune. Uneori, Dosoftei se apropie prin îndemînarea sa de a da farmec versului şi prin rimă, de vraja rimelor eminesciene. Cultivînd rareori asonanţa (dar şi atunci cu originalitate şi cu simţ muzical: giudeci-nu-l treci, cîrduri-hîrburi, lesne-glezne, Eghipet-ţipăt etc. poetul găsea uneori rime excepţionale, rare în genere în poezia noastră, de felul acestora: sparte-departe, răpaos-mi-au adaos, ruga-mă-samă, coarne-răstoarne, scumpă-rumpă, genune-minune, surle-urle, bour-nour.

Ca şi în folclor, Dosoftei rimează de obicei împerechiat, în distihuri, dar cîteodată încearcă şi rime îmbrăţişate, care dau strofei o anume armonie:

Că se ridicară
Asupră-mi păgînii
Şi cu toţi străinii,
De-mă-mpresurară.

În ce priveşte ritmurile, poetul a încercat felurite măsuri şi picioare, căutînd să găsească întrucîtva şi o corespondenţă între forma prozodică şi conţinutului fiecărei scrieri poetice. Foarte frecvent este, în „Psaltire", versul trohaic de opt silabe, cel mai obişnuit şi în folclorul nostru („A fugi nu poci departe, / Nimeni nu-i să-mi ţie parte") şi destul de frecvent cel trohaic de şase silabe, al cîntecelor bătrîneşti („Limbile să salte / Cu cîntece-nalte"). Şi, îndeobşte, troheul e folosit de Dosoftei în cele mai multe măsuri de vers. Iată cîteva tipuri:

Cîtu-s de iubite şi de drăgălaşe
Şirurile tale cele de sălaşe.

*

Veniţi aproape de dînsul şi să vă luaţi lumină,
Ca să fie faţa voastră luminată şi senină.

*

Şi de-a ta făgăduinţă mie-mi pare bine,
Să se-ntoarcă toţi pizmaşii să fugă de mine

*

Fiii lumii şi-au ieşit din omenie,
Le sînt dinţii lănci cu ostii de mînie.

*

Si cînd sînt în voaie rea, tu să nu mă laşi,
Ce pre stîncă să mă sui la al tău sălaş.

Foarte rar, Dosoftei foloseşte totuşi şi iambul sau dactilul, iar uneori o echilibrată poliritmie care imprimă versului naturaleţea vorbirii.

*

Lui Dosoftei, poetul, i-a venit vremea dezgropării din uitare. Lectura integrală şi atentă a versurilor sale este singurul mijloc de sfărîmare a prejudecăţilor în care i-au învăluit opera poetică unii cercetători, poate competenţi în arhivistică, dar lipsiţi de sensibilitate şi de spirit critic. Nici

funcția bisericească, nici textul psalmilor lui David, nici lipsa de precursori naționali nu l-au împiedicat pe poet să scrie multe versuri originale și autentic poetice, din care răzbate înflăcăratul lui patriotism, dragostea de oameni, de mulțimile asuprite, respectul pentru demnitatea umană și pentru muncă, admirația pentru frumusețile naturii, ura împotriva „bogaților" autohtoni și împotriva impilatorilor otomani. Dosoftei are merite multe și mari: întemeietor al poeziei culte romînești, luptător pentru introducerea pretutindeni în Moldova a limbii poporului, a fost în același timp și primul scriitor care s-a interesat (bineînțeles în felul său) de folclor.

Dacă în trecut, afară de foarte puțini oameni de cultură (în primul rînd Eminescu și Odobescu) nu i-a cercetat nimeni opera cu alt interes decît cel lingvistic sau istoric, astăzi creația poetică a lui Dosoftei trebuie să fie pusă la îndemîna cititorilor celor mulți, în ce are ea mai realizat, mai specific.

Este deci, fără îndoială, necesară editarea unei culegeri cuprinzînd cele mai poetice texte ale lui Dosoftei, într-un volum de dimensiuni accesibile marelui public.

Despre arta dialogului la Diderot

de VALENTIN LIPATTI

Cuvîntul dialog (în latinește *dialogus*, în greceşte διάλογος de la διαλεγω) înseamnă o convorbire între două persoane. În felul acesta dialogul a devenit, încă din timpurile cele mai vechi, o modalitate de exprimare foarte răspîndită. Dacă teatrul din toate vremurile nu poate fi conceput fără dialogul personajelor, exprimarea dialogată a cucerit încă din antichitate domeniul filozofiei. Adeseori gînditori şi moralişti au preferat modului expozitiv dialogul care clarifică tezele contradictorii, le pune faţă în faţă şi ajunge prin discuţie la o rezolvare favorabilă uneia sau alteia dintre părţi. Dialogul ca mijloc de investigare filozofică (identificat pe-atunci cu dialectica, a cărei etimologie indică pe acelaşi διαλελω), i-a ispitit pe gînditorii lumii antice: Zenon eleatul, Platon sau Lucian şi-au expus doctrina sub formă dialogată sau s-au slujit de dialog pentru a însuma şi analiza realitatea lumii înconjurătoare. Dialogul a cuprins mai tîrziu domeniile cele mai felurite. L-au folosit Cicero şi Tacit, Erasm sau Galilei pentru a-şi expune ideile morale, estetice, ştiinţifice.

În literatura franceză expunerea dialogată şi-a cucerit încă de timpuriu un loc însemnat, în afara genului dramatic. Aşa, François Villon în veacul al XV-lea, prozatorii Renaşterii, de la Bonaventure des Périers la Rabelais, au folosit dialogul; Henri Estienne s-a slujit de el în teoriile despre limbă pentru a combate italienizarea limbii franceze. Mai apoi scrisorile „provinciale" ale lui Pascal au însumat în proza densă a subtilelor discuţii teologice scena dialogată, care-l făcea pe Voltaire să-l compare pe înfocatul apărător al jansenişti1or cu Molière. Libertinul Saint-Evremond scrie deasemeni, în 1665, sub formă de dialog, un strălucit pamflet anticlerical: *Convorbirea mareşalului d'Hocquincourt cu părintele Canaye.*

Dialogul cîştigă însă teren în mod vădit la sfîrşitul veacului clasic, pentru a ajunge la o deplină înflorire în secolul al XVIII-lea. Eseurile filozofice, morale, politice şi chiar economice îmbracă de cele mai multe ori forma dialogului. În 1683, Fontenelle scrie *Dialogurile morţilor;* în primii ani al secolului al XVIII-lea, Fénelon dă alte *Dialoguri ale morţilor* (1700, 1712); Montesquieu, primul dintre marii gînditori iluminişti, citeşte în 1722, la clubul abatelui Alary, *Dialogul lui Sulla cu Eucrat* îndreptat împotriva tiraniei; abatele Galiani discută, dialogat, despre comerţul cerealelor, în timp ce opera lui Voltaire e străbătută pretutindeni de dialog, de la poemul în versuri la nuvela filozofică. Cu doi ani înainte de moarte, Jean-Jacques Rousseau se va complace nu numai în introspecţia lirică a *Confesiunilor,* ci şi în forma, mai ascuţită, a dedublării personalităţii sale în *Dialogurile* lui Rousseau cu Jean-Jacques (1776).

Dar dintre toți filozofii și scriitorii veacului „luminilor" Diderot este desigur cel mai mare creator de dialoguri. Dialogul este pentru el modalitatea tipică de gîndire și de exprimare. Filozof sau romancier, Diderot a ajuns totdeauna la dialog, ca la forma de expresie cea mai adecvată gîndirii și temperamentului său artistic. Cine cercetează cronologia scrierilor marelui enciclopedist poate să constate cu ușurință cum maxima, aforismul sînt înlocuite treptat, ca modalitate de expresie, de forma dialogată. De la *Cugetările filozofice* din 1746 sau de la *Scrisoarea despre Orbi* (1749) la dialogurile cu d'Alembert (1769) sau cu mareșala de Broglie (1776) și pînă la minunatul *Eseu asupra domniilor lui Claudius și Nero* (1778), drumul parcurs mărturisește cu limpezime supremația dialogului la Diderot ca formă preferată a disertației filozofice.

O evoluție asemănătoare se poate constata și în ceea ce îl privește pe scriitor, pe povestitor. Primele romane și nuvele ale lui Diderot — *Bijuteriile indiscrete* sau, mai ales, *Călugărița* (1760) — acordă cea mai mare importanță formei expozitive, obiective sau subiective. *Călugărița* în special este un jurnal intim care a căpătat forță de rechizitoriu antimonahal. Rareori dialogul vine să întrerupă spovedania patetică a Sorei Suzanne. În schimb, romanele din ultima perioadă a vieții lui Diderot: *Nepotul lui Rameau* (1769) și *Jacques cel fatalist* (1773) atestă triumful dialogului. Aici, dialogul a însumat, pentru a le exprima, tezele și temele esențiale ale operei. Pentru filozof și pentru artist, dialogul exprimă cel mai bine complexitatea lumii reale; el e instrumentul de investigație și de reflectare fidelă a contradicțiilor și a prefacerilor din natură și societate. Este incontestabil faptul că Diderot, om de teatru prin excelență, se simte atras în chip irezistibil de dialog. Și faptul e semnificativ pentru un gînditor care anticipase adesea punctul de vedere evoluționist, pentru o minte care atinsese pragul gîndirii dialectice, fără s-o poată însă cuprinde. Într-o carte mai veche despre Diderot, Henri Lefebvre afirmă că „dialogul este la Diderot o formă spontană a dialecticii".[1]) Afirmația lui Lefebvre ar putea găsi o ilustrare justă în opera lui Diderot, în măsura în care am considera dialectica, în primul rînd, ca dedublare a unicului în laturi contrarii și ca negație a negației. Căci dialogul nu rămîne doar o categorie stilistică pe care Diderot o folosește cu precădere. Forma dialogată capătă în opera sa valori noi, o tehnică nouă, o semnificație mai adîncă.

Există mai multe tipuri de dialog la Diderot. Primul, cel mai curent și prin care Diderot nu se deosebește calitativ de predecesorii săi întru ale dialogului, e dialogul filozofic sau literar, care pune față în față două personaje, purtătoare de cuvînt ale unor concepții diferite, dintre care una e a lui Diderot și cealaltă, a adversarilor săi. Așa vorbesc, pe plan filozofic, materialistul Diderot cu d'Alembert, tributar încă idealismului, Crudeli, ateul, cu prea-evlavioasa mareșală de Broglie, sau chiar bătrînul Diderot, bunul și cinstitul tocilar din Langres, cu fiul său, Denis, filozoful luminat. Ideile se ciocnesc, teze contrarii se înfruntă, sentimentele se dau la iveală. Diderot îl combate pe d'Alembert și-l convinge în multe probleme; Crudeli o face să șovăie în credința ei pe naiva mareșală; Denis protestează cu violență în fața tatălui și a fratelui său, abatele Diderot, împotriva tiraniei

[1]) Herni Lefebvre, *Diderot*, Ed. Hier et Aujourd'hui, Paris, 1949, p. 255.

moralei creştine... Evident, dialogul, chiar în această accepţie obişnuită, devine, la un mare scriitor ca Diderot, un minunat mijloc stilistic, integrîndu-se organic naraţiunii. Iată, de exemplu, evocarea simplă şi caldă a atmosferei casei părinteşti din Langres:

„Era iarnă. Ne aşezaserăm la gura sobei, în jurul tatii, abatele, soră-mea şi cu mine. Tată-meu îmi spuse atunci în urma unei discuţii avute despre neajunsurile celebrităţii: „Fiule, noi doi am făcut multă zarvă în lume; cu singura deosebire că zgomotul care l-ai făcut cu unealta ta ţi-a turburat ţie liniştea, în timp ce zgomotul făcut de mine cu unealta mea le-a stricat tihna altora." După gluma asta, bună sau rea, a bătrînului fierar, îl văzui căzînd pe gînduri şi privindu-ne cu o deosebită seriozitate. Abatele îi spuse: — Tată, la ce te gîndeşti? — Mă gîndesc, răspunse el, că reputaţia de om cinstit, cea mai demnă de preţuire, îşi are primejdiile ei chiar pentru cel ce o merită. Apoi, după o scurtă tăcere adăugă: — Şi-acum mă cutremur, numai cînd mă gîndesc... V-aţi putea oare închipui, copii că odată în viaţa mea era cît pe-aci să vă aduc la sapă de lemn... da, da, la sapă de lemn...

Abatele. — Cum aşa?

Tatăl meu. — Iată cum... Dar înainte să vă spun... (îi zise el soră-mii), fetiţo, ridică-mi un pic perna că a alunecat prea jos; (către mine), iar tu, petrece-mi pulpanele halatului... că focul ăsta îmi arde picioarele... L-aţi cunoscut cu toţii pe preotul din Thivet?"[1])

Există însă dialoguri a căror semnificaţie e mai nouă. Foarte adesea, în romanele şi povestirile sale, Diderot crează un dialog care reprezintă două aspecte, două laturi ale aceluiaşi om, respectiv ale aceleaşi conştiinţe: autorul. E un fel de *dialog interior obiectivat,* exteriorizat, exprimat cu voce tare. Ceea ce Julien Sorel al lui Stendhal va gîndi în sinea sa, conştiinţa lui Diderot obiectivează în două personaje. Aşa, despre necesitate şi liber-arbitru, vorbesc Jacques şi stăpînul său; aşa, în dialogul *Nepotului* se întreţin cele două laturi ale conştiinţei lui Diderot: *El,* adică Rameau-Diderot cinicul, *Eu,* adică Diderot moralistul virtuos. Dialogul devine în acest caz expresia stilistică a acestei dedublări a conştiinţei în laturile ei contrarii. Aceasta nu neagă nicidecum valoarea obiectiv realistă, tipică, a personajelor lui Jacques sau Rameau, a căror forţă reprezentativă depăşeşte această dedublare şi a căror individualizare artistică se realizează şi prin alte mijloace.

Alteori, în aceleaşi opere, dialogul execută o triadă, o *corelaţie triplă:* eul în ipostaza întîia, eul în cealaltă ipostază şi, deasupra lor, superioară, ironică, conştiinţa dedublării... Jacques şi stăpînul său vor să ştie dacă omul e liber sau determinat; discuţia lor, nerezolvată şi nerezolvabilă în acea vreme, e surprinsă de ochiul amuzat şi sarcastic al autorului... Nepotul îl înfruntă pe filozoful Denis, care-i răspunde şi se indignează de cinismul, de depravarea parazitului; dar totodată părăsind punctul său de vedere, conştiinţa filozofului nu poate să nu-i recunoască bufonului o oarecare măreţie, care constă tocmai în sinceritatea cu care nepotul se dezvăluie pe sine, în violenţa cu care el sfîşie toate iluziile şi izbeşte în ce va fi negativ şi rău în viitoarea orînduire burgheză. Rameau întreprinde cu o mare putere de anticipare, critica vechiului din ce va fi în viitor, şi faptul acesta nu scapă ochiului atent al filozofului. În acest sens, al viziunii

[1]) *Convorbirea unui tată cu copiii săi,* în *Opere alese,* Garnier, Paris, f. d. p. 149—150.

critice a viitorului, ca și al triplei ipostaze a conștiinței lui Diderot, vorbea Engels de *Nepotul lui Rameau* ca de o„capodoperă de dialectică".[1]) Dialogul devine prin urmare un admirabil mijloc de expresie, capabil să redea cele mai complexe momente ale gîndirii lui Diderot.

Tehnica dialogului se îmbogățește însă în opera scriitorului francez și cu alte aspecte noi. Expunerea dialogată se articulează, se multiplică, se orchestrează. Așa, de pildă, în *Jacques cel fatalist,* atît de legat de genul picaresc, s-ar putea vorbi despre un dialog cu patru dimensuni, un fel de *quadrilog,* format din două dialoguri așezate în cruce. Iată de pildă cum începe romanul și cum vorbirea lui Jacques cu stăpînul său se împletește cu dialogul dintre autor și cititor:

„— Cum s-au întîlnit? — Din întîmplare, ca toți oamenii. — Cum se numeau? — Ce-ți pasă? — De unde veneau? — Din locul cel mai apropiat. — Unde se duceau? — Parcă știi vreodată unde te duci? — Ce-și spuneau? — Stăpînul nu spunea nimic, iar Jacques spunea că-i spusese căpitanul lui că tot ce ni se întîmplă de bine sau de rău e scris acolo în ceruri.

Stăpînul. — Asta-i o vorbă mare.

Jacques. — Căpitanul meu mai spunea că fiecare glonte care pleacă din pușcă are o adresă anume...

Stăpînul. — Și-avea dreptate..."[2]).

Dialogul a devenit întratît modul de expresie favorit al lui Diderot, încît adesea, practicînd tehnica romanului picaresc, — aceea a inserării unei povestiri în textul narațiunii principale — Diderot rezumă epizodul interferat la un simplu dialog, admirabil „raccourci", care, la autori mai vechi, ca Sorel ori ca Lesage, ar fi căpătat proporții de nuvelă. Silueta morală a unui personaj grotesc reiese din cîteva replici:

„— D-ta ești, domnule Gousse?
— Da, doamnă, eu sînt și nimeni altul.
— De unde vii?
— De unde m-am dus.
— Ce-ai făcut acolo?
— Am reparat o moară care nu prea mergea.
— A cui era moara?
— Nu știu, că nu m-am dus să-l repar pe morar.
— Spre deosebire de alte dăți, azi ești foarte bine îmbrăcat; dar de ce ai o cămașă murdară sub haina asta atît de curată?
— Pentru că nu am decît o cămașă.
— Și dece nu ai decît una?
— Pentru că nu am decît un singur trup deodată.
— Soțul meu nu-i acasă, dar asta n-are să te împiedice să iei cina cu noi.
— Nu, devreme ce nu v-am încredințat nici stomacul, nici pofta mea de mîncare.
— Cum îi merge soției d-tale?
— Cum îi place. E treaba ei.
— Dar copiii d-tale?
— Foarte bine.
— Dar acela cu ochi frumoși, dolofan și cu pielea netedă, ce mai face?
— Mult mai bine decît ceilalți. A murit.
— I-ai dat la învățătură?
— Nu, doamnă.

[1]) Anti — Dühring, ed. II. a, Ed. P.M.R. București, 1952, p. 25.
[2]) *Jacques cel fatalist*..., La Bibliothèque française, Paris, 1947, p. 11.

— Cum așa? Să nu știe să citească și să scrie, să nu învețe puțintică religie?

— Nu. Nici scris, nici citit, nici religie.

— Și dece, mă rog?

— Pentru că pe mine nu m-a învățat nimeni nimic, și nu sînt mai prost din pricina asta. Dacă sînt deștepți, o să facă tot ca mine, dacă sînt proști, ce-o să-i învăț o să-i prostească și mai rău...[1])

În *Nepotul lui Rameau* se poate vorbi de un adevărat *polidialog*, așa cum se vorbește în logică de polisilogism. Din conversația lui Diderot cu Nepotul se nasc și cresc, ca niște ramuri, dialoguri adiacente, mari și mici. Nepotul se apostrofează cu voce tare și-și răspunde tot el; sau se complace să-și ilustreze ideile prin epizoduri dialogate. Cînd vine vorba de educația fetelor, cinicul Rameau regretă că nu s-a făcut proxenet. Dar nu se mulțumește doar cu afirmația; în fața filozofului năucit de atîta volubilitate, parazitul joacă scena seducerii unei fete, pentru a-i demonstra lui Diderot multiplele sale însușiri:

„De cîte ori nu mi-am spus: Cum se poate, Rameau, există la Paris zeci mii de mese îmbelșugate, cu cîte 15 sau 20 tacîmuri fiecare, și din toate tacîmurile astea să nu fie oare niciunul pentru tine?... Ce? Tu n-ai știi oare să lingușești ca oricare altul? N-ai știi să minți, să juri strîmb, să făgăduiești, să te ții sau nu de vorbă ca oricare altul? Ce? N-ai știi să stai în patru labe ca oricare altul?... N-ai știi oare să dai de înțeles unei fete de burghez că-i prost îmbrăcată, dar că ar fi încîntătoare, dacă și-ar pune cercei în urechi, roșu pe buze, dantele și o rochie „à la polonaise"? că piciorușele ei nu sînt făcute să meargă pe jos? Că există un bărbat tînăr, frumos și bogat, îmbrăcat numai în fireturi și care are un echipaj superb cu șase valeți zdraveni, un bărbat care a văzut-o trecînd și a găsit-o fermecătoare, și că din ziua aceea nu mai mănîncă, nu mai bea, nu mai doarme, și că o să se prăpădească... — Bine, dar ce o să zică tata? — Ei, doamne, tata, o să se supere un pic. — Dar mama, care-mi spune mereu să fiu fată cuminte pentru că nu-i nimic mai de preț în lume decît cinstea? — Vorbe răsuflate, care nu mai spun nimic! — Și duhovnicul meu? — N-ai să-l mai vezi; sau dacă totuși vrei să mergi să-i povestești cum te distrezi, ei, atunci o să te coste cîteva pungi cu zahăr și caîea... — Nu, că e o fire foarte severă: mi-a refuzat odată binecuvîntarea pentru că m-a auzit cîntînd: *Vino în chilia mea*... — Pentru că nu aveai ce să-i dai... dar cînd ai să apari în dantele... — O să am dantele? — Desigur, de toate felurile... și cu paftale de diamante. De diamante? — Da. — Paftale de diamante ca acelea ale doamnei marchize care vine la noi la magazin să cumpere mînuși? — Intocmai... Cînd vei fi într-o caleașcă cu cai suri, cu doi lachei falnici, cu un negru mic și cu un alergător dinainte... Vei avea dresuri și aluniță... Ți se va duce trena. — La bal? — La bal, la Operă, la Comedie... (Inima a și început să-i bată... Iar tu te joci cu un bilețel. — Ce-ai acolo? — Hm, nimica. — Ba da, ai ceva — Ei, un bilețel. — Pentru cine, mă rog? — Pentru dumneata, dacă ai fi curioasă. — Curioasă?. Dar eu sînt foarte curioasă! Ia să văd... (Citește) O întîlnire?! Asta nu se poate! — Cînd te duci la biserică... — Dar mama mă însoțește totdeauna... Nu, dar dacă ar veni el aici... eu mă scol cea dintîi totdeauna... și sînt prima la tejghea... Ei... și pe urmă el vine, îi place fetei, și într-o bună zi, pe înserate, micuța dispare... Iar mie, mi se numără două mii de scuzi... Ei bine, să ai talentul ăsta și să n-ai cu ce lua pîine? Nu ți-e rușine, nenorocitule?"[2]).

Ce scenă de comedie satirică împotriva moravurilor vechiului regim feudal putea să surprindă situația mai sintetic și mai viu decît dialogul

[1]) *Jacques*..., p. 70—71.

[2]) *Nepotul lui Rameau*, Garnier, t. II, Paris, f. d., p. 19—20.

acesta improvizat de Nepot într-o după-amiază ploioasă la cafeneaua Regenței?

Alteori, imaginația tumultuoasă a lui Rameau-Diderot e atît de puternică, încît dialogul e înlocuit prin *pantomimă*. Vorba cedează locul gesturilor care sugerează alte zeci de dialoguri mute. Ființa lui Rameau se înmulțește parcă; în privirile, în strigătele, în mișcările lui se reflectă, caleidoscopic, imaginile lumii... Plînge, rîde, suspină... Imită cînd o femeie zdrobită de durere, cînd un bătrîn senil... E furios, blînd, melancolic, inspirat, frenetic... Natura retrăiește în el, cu ape vijelioase și unde line, cu șueratul vîntului și prăbușirea trăsnetului... Rameau imită noaptea, umbra și chiar tăcerea, căci, spune Diderot, și „tăcerea poate fi redată prin sunete".[1])

Dialogul apare astfel la Diderot ca modalitatea de expresie cea mai nuanțată, cea mai bogată. Este instrumentul de investigație și de comunicare prin excelență, fie că e vorba de teze filozofice sau de surprinderea realității celei mai concrete, mai pitorești. De la dialogul asupra necesității și libertății, pe care Jacques îl poartă cu stăpînul său, și pînă la scena seducerii fetei de negustor din *Nepotul lui Rameau*, dialogul lui Diderot cunoaște toate registrele, toate tonurile.

Atît de intim legat e dialogul de creația și spiritul artistic al lui Diderot, încît chiar și scrisorile sale către Sophie Volland adăpostesc mici scene dialogate, discuții în contradictor, care vădesc natura dialectică, combativă, a filozofului și dau un farmec deosebit acestei corespondențe, — cu siguranță una din cele mai izbutite din cîte are literatura franceză.

Înzestrat cu o perspectivă filozofică nouă, dialogul devine așadar un instrument de cunoaștere, de însumare a realității și de tălmăcire a ei, în mișcare, în luptă, în veșnică prefacere. În dialog și prin dialog, Diderot cunoaște lumea și se cunoaște pe sine. Infinita varietate a mijloacelor de exprimare — în care predomină particularitățile stilului oral, dramatic — îi îngăduie filozofului, tocmai prin mijlocirea dialogului, să înlăture granițele dintre disertația filozofică propriu zisă și povestirea literară. Datorită dialogului în primul rînd tezele filozofice circulă în opera lui Diderot la nivelul concret, sensibil, al înțelegerii cititorului. Ideile filozofice se concretizează artistic în și prin dialog; dialogul se îmbogățește la rîndu-i cu un înalt conținut de idei. Dialogul introduce în textul cel mai dificil viața, în toată varietatea și farmecul ei. Categoria stilistică a dialogului devine astfel o modalitate de cunoaștere și de reflectare a existenței. Și-aceasta e poate cea mai frumoasă făgăduință pe care scriitorul realist a ținut-o față de gînditorul materialist Denis Diderot.

[1]) *Op. cit.*, p. 76.

Dicţionarul limbii romîne literare contemporane

de D. MACREA

A apărut de curînd primul volum al „Dicţionarului limbii romîne literare contemporane" (literele A—C), elaborat de institutele de lingvistică din Bucureşti şi Cluj ale Academiei R.P.R. Volumele al II-lea (literele D—L) şi al III-lea (literele M—P) se află sub tipar, iar volumul al IV-lea, (literele R—Z) se află în faza de definitivare şi va fi dat la tipar la sfîrşitul lunii martie 1956.

Publicarea acestei opere la cîteva luni numai de la apariţia celeilalte lucrări de bază a lingvisticii noastre, „Gramatica limbii romîne" în două volume, a fost posibilă numai datorită stimulării activităţii lingvistice şi sprijinirii ei de către Partid, Guvern şi Prezidiul Academiei R.P.R.

Piedicile principale care au stat în trecut în calea realizării „Dicţionarului limbii romîne", a cărui elaborare a fost înscrisă în chiar actul de întemeiere a „Societăţii Academice Romîne" din 1866, au fost concepţia greşită a tipului de dicţionar ce urma să fie elaborat şi lipsa sprijinului material din partea statului burghezo-moşieresc.

După încercarea din 1873—1876 a lui A. T. Laurian şi I. C. Massim de a alcătui un dicţionar latinizant, care nu reprezenta limba poporului, ci o limbă artificială construită de ei după dicţionarele latine, Academia Romînia a încredinţat redactarea Dicţionarului mai întîi lui B. P. Haşdeu, apoi lui Al. Philippide şi, în urmă, lui Sextil Puşcariu. B. P. Haşdeu a pornit de la principiul că dicţionarul trebuie să cuprindă limba vie din trecut şi de astăzi cu toate formele ei, dialectale şi arhaice, cu etimologia fiecărui cuvînt, lucrarea urmînd să constituie în acest fel o oglindă a întregii vieţi a poporului nostru. Din pricina vastelor proporţii în care a conceput dicţionarul, intitulat „Etymologicum Magnum Romaniae", Haşdeu n-a reuşit să publice decît literele A—B pînă la cuvîntul *bărbat*.

După încercarea făcută de Haşdeu, lucrarea a fost încredinţată, în 1897, lui Alexandru Philippide, cu sarcina de a reduce planul vast al lui Haşdeu. Dar Philippide n-a putut să se desprindă de planul lui Haşdeu şi nici n-a reuşit să publice nimic din Dicţionar. El a adunat însă un bogat material documentar de care se folosesc şi astăzi redactorii Dicţionarului. În 1906, elaborarea dicţionarului a fost încredinţată lui Sextil Puşcariu, care, de asemenea, n-a putut să se desprindă de planul vast al lui Haşdeu şi Philippide şi care, timp de 38 de ani, n-a publicat decît literele A—C şi F—L pînă la cuvîntul *lojniţă*.

În acest tip de dicţionar, conceput de Haşdeu şi adoptat de Philippide şi de Puşcariu, în care se urmărea istoria tuturor cuvintelor limbii şi care

era destinat exclusiv specialiștilor, sensurile vii și actuale ale cuvintelor, adică tocmai acelea pe care cititorul le caută în primul rînd într-un dicționar, erau copleșite de explicații istorice și de sensuri ieșite din uz sau cu arii regionale foarte restrînse de circulație. Încetineala cu care s-a lucrat la acest tip de dicționar a făcut să se creadă că el nu va fi terminat niciodată, cu toate că el trebuia să îndeplinească un important rol cultural și era așteptat cu viu interes de marile mase.

Necesitatea pe care marile mase au simțit-o de a avea la îndemînă un dicționar al limbii noastre explică succesul lucrărilor apărute în afara Academiei, și anume: „Dicționarul universal al limbii romîne" de Lazăr Șăineanu, apărut în 1896 și apoi într-o serie de ediții ulterioare și „Dicționarul enciclopedic ilustrat" a lui I. A. Candrea și Gh. Adamescu, apărut în 1931, cu toate că ele conțin numeroase greșeli, ca abuzul de franțuzisme și explicații prea sumare pentru cuvintele vii și populare.

Îndată după reorganizarea Academiei, Prezidiul Academiei R.P.R. a încredințat institutelor de lingvistică din București și Cluj sarcina elaborării neîntîrziate a dicționarului pe baza unei concepții și metode noi de lucru. Dicționarul al cărui prim volum a apărut recent cuprinde vocabularul limbii romîne literare contemporane, adică al limbii pe care o folosesc literatura, presa, știința de astăzi și practica vorbirii curente. Acesta este tipul de dicționar așteptat de marile mase cititoare, care doresc să cunoască în primul rînd sensurile actuale ale cuvintelor, pentru a stăpîni cît mai corect și mai sigur puternicul instrument de luptă și de dezvoltare a societății care este limba națională. Desigur, aspectul etimologic, istoric și dialectal al cuvintelor prezintă un mare interes științific. Institutele de lingvistică ale Academiei R.P.R. au în planurile lor de lucru și elaborarea unor dicționare de acest fel. Dar cea dintîi nevoie culturală care trebuia împlinită era elaborarea dicționarului care să explice sensul exact al cuvintelor folosite în scrisul literar de astăzi și în vorbirea curentă.

Materialul lexical cuprins în „Dicționarul limbii romîne literare contemporane" a fost extras din operele literare culte și populare, din presă și din lucrările științifice, începînd cu prima jumătate a secolului trecut și pînă astăzi, perioadă de mari transformări pentru viața poporului romîn, deci și pentru vocabularul limbii noastre. „Dicționarul limbii romîne literare contemporane" reflectă deci starea actuală a limbii romîne, cuvintele din fondul ei principal, adică cele mai des folosite, și terminologia politică, economică și științifică de circulație curentă. Cuvintele sînt explicate nu numai prin formularea definițiilor lor, ci și prin felul cum apar în contextul literar, adică prin ilustrarea sensului lor prin citate caracteristice din punct de vedere semantic, ideologic și literar, alese din cei mai reprezentativi scriitori ai noștri, din literatura populară, din lucrările științifice, din traducerile operelor clasicilor marxism-leninismului, din documentele de partid și de stat, din presă și din publicațiile periodice.

„Dicționarul limbii romîne literare contemporane" nu are însă numai un caracter explicativ, ci și normativ. Cuprinzînd vocabularul folosit de cei mai mari scriitori ai noștri din secolul al XIX-lea și de astăzi, adică tot ceea ce este mai corect și mai expresiv în limba noastră literară contemporană și îndepărtînd formele parazitare ale jargoanelor, argourilor și regionalismele cu sferă prea restrînsă de circulație, el constituie un instrument

prețios în munca de ridicare a calității și unității limbii romîne. Rolul normativ al dicționarului constă de asemenea în precizările de ordin gramatical, stilistic, ortografic și ortoepic necesare pentru folosirea corectă a cuvintelor. El constituie astfel un ajutor important pentru folosirea și cultivarea limbii naționale la nivelul cerințelor culturale actuale.

Apariția într-un timp atît de scurt a acestui dicționar se datorește, pe lîngă largul sprijin științific și material dat de Partid, Guvern și Prezidiul Academiei R.P.R., îndeosebi muncii stăruitoare și coordonate a lingviștilor noștri cu experiență lexicografică și a numeroaselor cadre tinere care lucrează astăzi în institutele noastre de lingvistică.

De un ajutor deosebit în alcătuirea „Dicționarului limbii romîne literare contemporane" a fost însușirea, din partea redactorilor, a experienței bogate a lexicografiei sovietice, care a reușit să dea marilor mase opere utile și de înalt nivel științific. Printre cele mai importante lucrări lexicografice sovietice după care ne-am orientat în ce privește tehnica de lucru citățm: „Dicționarul explicativ al limbii literare ruse", în patru volume sub redacția lui D. N. Ușakov (1928—1940), „Dicționarul limbii ruse", într-un volum, sub redacția lui S. I. Ojegov (ed. I. 1949, ed. II 1952, ed. III 1953), „Dicționarul limbii ruse literare contemporane" al Academiei de Științe a Uniunii Sovietice, din care au apărut pînă în prezent trei volume, „Dicționarul de neologisme" sub redacția lui I. V. Lehin și F. N. Petrov, „Micul dicționar filozofic", sub redacția lui M. Rozenthal și P. Iudin. Progresele lexicografiei sovietice se datoresc în cea mai mare parte cuceririlor științei marxiste asupra naturii și funcțiunii limbii, cuceriri care au culminat prin formularea de către I. V. Stalin a tezelor de bază ale lingvisticii marxiste în lucrarea sa clasică „Marxismul și problemele lingvisticii".

Marea necesitate pe care publicul cititor a simțit-o de a avea la îndemînă un Dicționar al limbii noastre literare a dovedit-o succesul deosebit de librărie pe care l-a avut această lucrare din care s-au epuizat mii de exemplare în primele zile ale apariției ei.

Desigur, „Dicționarul limbii romîne literare contemporane" nu este o operă fără lipsuri, inerente unei lucrări atît de complexe. De unele dintre acestea redactorii dicționarului sînt conștienți chiar de pe acum, iar altele vor fi scoase la iveală în practica folosirii lui. Prin colaborarea activă cu publicul cititor și prin sezisările presei, redactorii dicționarului se vor strădui să ridice, în volumele și edițiile viitoare, calitatea acestei lucrări cu un rol atît de însemnat în acțiunea de cunoaștere și cultivare a bogățiilor limbii noastre și de răspîndire a noțiunilor culturii socialiste în marile mase.

Pentru a servi în mod cît mai eficace acest scop, Institutul de lingvistică din București elaborează în prezent, pe lîngă ediția mare a Dicționarului, un Dicționar într-un volum, care va cuprinde toate cuvintele din cele patru volume, cu definițiile lor, dar fără citate și în care va fi indicată și etimologia cuvintelor. Dicționarul într-un volum nu are, firește, pretenția de a înlocui Dicționarul mare și nici Dicționarul etimologic în pregătire, ci de a fi o lucrare mai ușor de mînuit și mai accesibilă ca înțelegere și preț elevilor, studenților și marelui public cititor.

Presa literară craioveană şi Eminescu*)

de EMIL MANU

Pentru istoricul literar nu sînt lipsite de interes chiar articolele de gazetă, care, fără pretenţii de stil, oglindesc epoca în care s-a dezvoltat un scriitor. Şi acest lucru e valabil mai ales pentru Eminescu.

Presa timpului a înregistrat, uneori cu simpatie, de cele mai multe ori cu rezerve, evoluţia poetului. Unele reviste ca „Literatorul" l-au atacat direct, iar unii critici, ca Aron Densuşianu, au scris cu duşmănie inumană despre implacabila boală a poetului.

De cele mai multe ori presa contemporană a văzut în Eminescu pe ziaristul conservator, iar atacurile indirecte din ziarele vremii îl privesc mai puţin ca scriitor. Totuşi, presa dintre 1870—1889, sporadic, cu sau fără competenţă critică, a înregistrat activitatea poetului. Dacă ziarele Capitalei sau cele din Iaşi au cuprins materiale mai uşor cercetate azi, nu trebuie să se creadă că presa din provincie n-a oglindit activitatea literară a marelui poet.

Contemporanii săi nu l-au înţeles deplin. Unii l-au simpatizat, mulţi l-au urît, în puţine locuri din ţară însă s-au creat momente de adevărat entuziasm pentru opera sa. În ultima vreme s-au publicat „Postumele"[1] materiale care pun într-o lumină nouă opera lui Eminescu. Valoarea socială a poeziei eminesciene apare prin postume de două ori mai mare. Elemente noi vin să arate că unele creaţii de dimensiuni necunoscute în poezia romînească ca „Memento mori", nu puteau să apără în vremea sa.

Acest material social, bogat, era socotit de poet inadecvat vederilor estetice ale cercului junimist şi a rămas departe de lumina tiparului şi deci departe de entuziasmul marilor mase timp de o jumătate de secol.

E interesant de notat această evoluţie a poetului în timp, pentru a documenta părerea că unele cercuri de tineri intelectuali, cu vederi înaintate, contemporane poetului, îl lăudau în articolele de gazetă tocmai pentru poeziile cu inspiraţie socială. Aceşti tineri nu puteau cunoaşte atunci materialele uimitor de interesante şi de frumoase în acelaşi timp din sertarul poetului, elemente care formează azi volumul postumelor.

În critica din ultima vreme s-a stăruit asupra intolerabilului tratament moral pe care societatea burghezo-moşierească l-a aplicat lui Eminescu. S-a arătat că a existat o pasivitate condamnabilă, nu numai faţă de poetul Emi-

*) Comunicare ţinută în cadrul filialei Craiova a Societăţii de ştiinţe istorice şi filologice din R.P.R.

[1]) M. Eminescu — Opere vol. IV, Editura Acad. R.P.R., Buc. 1952, ediţie critică îngrijită de Perpessicius.

nescu, ci față de poeți în genere, că lumea contemporană nu l-a înțeles pe poet, că a fost victima unui regim care i-a creat o existență „de proletar intelectual, de mic slujbaș, svîrlit dintr-un post într-altul, exploatat în mod sîngeros"[1]. Dar urmărind presa dintre 1871—1889 apar evidente și unele simpatii contemporane pentru Eminescu.

Tocmai acest aspect al cercetărilor de istorie literară trebuie pus în lumină.

*

Deși ediția poeziilor sale din 1883 (64 piese) pătrunsese în toată țara, Eminescu se impune public mai ales începînd cu 1888. Faptul nu e lipsit de explicații și va reieși clar din analiza documentelor de presă pe care le-am cercetat.

Momentul 1888—89, ani în care poetul își trăiește ultimele drame, n-a fost numai un prilej de epigrame necontrolate sau satire submediocre. Au existat în unele cercuri, de tineri mai ales, manifestări de simpatie susținută pentru poet, i s-au transmis mesagii fierbinți și s-au formulat critici usturătoare la adresa conducătorilor de atunci.

E interesant de notat faptul că în Craiova anilor 1888—89 a existat o adevărată mișcare pentru Eminescu. S-au ținut conferințe, s-au scris articole, i s-a multiplicat portretul și s-a început chiar o retipărire a operei.

Momentul acesta de entuziasm n-a fost alimentat de centru, n-a fost sugerat de nimeni, el a pornit spontan din sînul unui cerc socialist oltean în frunte cu Traian Demetrescu.

Și coincidența aceasta poate nu este întîmplătoare.

În 15 martie 1888 apare la Craiova primul număr al „Revistei Oltene", sub direcția lui Traian Demetrescu și G. D. Pencioiu; Traian Demetrescu avea atunci abia 22 de ani.

Revista mărturisea chiar din prefață că intenționa să schimbe opinia despre tineri. „De la o vreme a început a se stabili o credință în opinia publică că tinerii de azi nu știu să muncească, sînt leneși, corupți, nevrednici de a înjgheba o mișcare cît de mică pe orice tărîm intelectual"[2]).

Cu aceste gînduri revista va încerca să creeze o mișcare literară la Craiova. E interesant că, de la început, deși Traian Demetrescu, directorul ei, era încă sub directa îndrumare a maestrului de la „Literatorul", *Revista Olteană* a prezentat pe Eminescu cu simpatii, analizîndu-i opera, luînd poziție în legătură cu viața poetului.

Ca să definim poziția revistei vom cita numai cîteva din titlurile articolelor din primele numere:

„Capitalul și Karl Marx" de G. D. Pencioiu[3]).

„Legea progresului omenesc", idem[4]).

„Un cuvînt pentru țărani" (1888, răscoala) de Traian Demetrescu[5]).

---

[1]) Nestor Ignat „Cu privire la opera lui M. Eminescu", edit. „Scînteia" 1950, Buc.

[2]) Revista Olteană, 1888, 15 III An. 1, nr. 1 (Prefață, semnată „Comitetul de redacție").

[3]) Idem, 1888, An. 1, nr. 2.

[4]) Idem, 1888, An. I, nr. 1.

[5]) Idem, 1888, An. I, nr. 3.

„Mișcarea de idei" de Tradem („Reacționarii trebuie zdrobiți și în politică și în literatură și în știință; e o lege naturală a timpului"[1].

Recenzia ziarului socialist „L'homme Libre" — Paris 1888[2]

Se vede clar că orientarea revistei era net progresistă.

Nr. 9 al Revistei Oltene, la „Bibliografie" anunță că „Fîntîna Blanduziei" este titlul unui mare ziar ce va apare sub direcția poetului M. Eminescu.

În nr. 10 Traian Demetrescu semnează articolul „Portrete din literatura franceză: Paul Bourget". Vorbind despre condițiile sociale ale creației Tradem pledează, printr-o asociație de situații, pentru Eminescu:

„In Franța, artiștii nu sînt nevoiți să se amestece în luptele obositoare și aride ale politicei pentru a cîștiga bani; operele lor le aduc destui, foarte destui...

Și fiindcă veni vorba de cîștig material, voi spune în treacăt că Georges Ohnet a cîștigat cu scrierea sa „Maîtres de forges" peste un milion de franci.

La noi, Eminescu abia a putut să primească o recompensă națională de 250 lei pe lună. Aceasta spune cu prisos ce fel de Belgie a orientului sîntem".

Dar preocuparea revistei de problema Eminescu, dincolo de aspectele ei politice, este continuată în numărul 11, unde Traian Demetrescu scrie, în cadrul unei „pagini de psihologie literară despre „Amorul în poeziile lui Eminescu" 7. pagini.

Poetul craiovean pornește de la „Metafizica amorului" a lui Schopenhauer, arătînd că cea mai cîntată simțire omenească este iubirea. Iubirea e o temă pe cît de veche, în aceeași măsură nouă. Despre poeți Tradem afirmă, bazat pe aceleași instrumente de documentare, că sînt mai sensibili decît ceilalți oameni, iubesc mai profund. Vorbind despre poeții banali ai iubirii îi numește „canalii ale poeziei".

Ca să ajungă la Eminescu, autorul, dealtfel bine informat și introdus perfect în subtilitățile problemei, analizează o varietate de teme erotice din literatura universală.

Iată o schiță a profilului poetic remarcat, în speță, la cîțiva poeți:

Horațiu — veselie și desmierdare.

Ovidiu — amărît și decepționat.

Lamartine — plîngător, melancolic și visător.

Musset — senzual, sarcastic, energic.

Alecsandri — domol, ușurel, banal (în temele de iubire).

Bolintineanu — plin de foc, dulce, idealist, exagerat.

Tradem arată că iubirea lui Eminescu[3]) nu e fiziologică ca la poeții contemporani lui: Maurice Rollinat, Jean Richepin etc., la care abundă voluptatea senzuală, pornografia uneori.

Articolul pledează pentru realism în poezie, care e „legitimat și frumos".

Iubirea pentru Eminescu a avut valoarea „unui vis prea îndepărtat".

Încheierea articolului este un elogiu adus marelui poet ce se stingea cuprins de boala care nu l-a iertat (1889):

[1]) Revista Olteană, 1888, an. I, nr. 4.
[2]) Revista Olteană, 1888, an. I, nr. 5.
[3]) Apăruse atunci ediția a III-a a poeziilor lui Eminescu.

„Și asemenea simțiri, cristalizate în formele artistice ale versurilor, rămîn altare sfinte în templul nemuririi, cărora omenirea le va jertfi veșnic admirațiune și slavă".

Am extras din acest articol numai cîteva idei care definesc poziția lui Tradem față de Eminescu. Articolul făcea și analiza poeziilor de dragoste, dar am socotit că materialul expus sub această formă e mai interesant decît fugara analiză a versurilor. Traian Demetrescu avea conștiința că Eminescu este un poet genial, cel mai mare poet romîn, și superlativele din final nu fac decît să traducă plastic această conștiință.

Ori de cîte ori materialul literar tratat comportă analogii sau discuții adiacente poeziei lui Eminescu, Tradem găsește prilejul să-și spună răspicat cuvîntul, cu verva sa de subtil polemist.

Astfel în nr. 1, din anul al II-lea (martie 1889) discută despre opera lui Alecsandri. Deși se găsește, în ceea ce-l privește pe Alecsandri, pe poziția de moment a maestrului său Al. Macedonski, părăsește această poziție, luînd o atitudine contrarie, cînd e vorba de Eminescu[1].

Articolul, deși tratează o anumită problemă literară, poate constitui o critică generală pe care poeții tineri de la 1889 o aduceau Bardului de la Mircești. Fără să fim total de acord cu părerile entuziastului Tradem, sîntem nevoiți să citățm cîteva din ideile articolului ca să ajungem la Eminescu, poetul care constituie pentru grupul Revistei Oltene o culme a literaturii romînești. Macedonski prezentase elogios, printr-o prefață, primul volum de versuri al lui Traian Demetrescu. Dar Traian Demetrescu vorbea despre Macedonski cu stima unui elev despre profesorul său. De Eminescu însă vorbea cu admirație superlativă ca despre un model pe care nimeni nu-l va egala. Dacă Macedonski era un director de revistă, un conducător de cenaclu, un poet care dirija o mișcare, Eminescu era ceva peste toate acestea, peste orice tipare. Poetul craiovean nu-l putea întîlni pe drumul gîndirii reci și obiective, ci numai pe drumul entuziasmului total.

Și totuși, în toate aceste mesagii de tinerețe și entuziasm, rezidă o lectură atentă și profundă și mai ales o înțelegere justă a operei lui Eminescu. Și nu era aici numai o corespondență, pe care psihologiștii ar numi-o patologică pentru că plămînii lui Tradem începuseră să se macine lent.

Despre Alecsandri poetul „Senzitivelor" spunea „că e unul din cei din urmă uncheși ai generațiunii trecute". Patriotismul lui Alecsandri (48 și 77) nu-l încînta suficient pe Traian Demetrescu.

Vorbind de puterea de a sugera a poeziei lui Alecsandri, tînărul admirator al lui Eminescu adăuga: „Veneției (Alecsandri n. n.) îi cîntă gondolele, palaturile și valurile mării cu o neînsufletire de colorit peisagistic. Eminescu într-un singur sonet ne-a vorbit de frumosul și sumbrul oraș pe apă, dar în cele 14 versuri e un mic univers de cugetare filosofică, atît de tristă, atît de simțită".

În finalul articolului Traian Demetrescu își definește preferințele estetice:

„Poeții sînt cei mai intimi duhovnici ai sufletului omenesc. *Ei* sînt *noi*".

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

[1]) Revista Olteană, 1889, an. II, nr. 1. „Portrete din literatura romînă, V. Alecsandri" de Traian Demetrescu.

„Căutăm poeți *filosofi, psihologi;* marii dumnezei ai inimii omenești".

Desigur gîndul scriitorului craiovean se îndrepta spre Eminescu. Articolele sale ca și ale tovarășilor de generație au creat la Craiova, un „Sturm und Drang" pentru Eminescu.

În același număr[1] în care Tradem prezenta pe Alecsandri și vorbea de Eminescu ca de „un mare dumnezeu al inimii omenești", prietenul său, codirector, Pencioiu, prezenta la „note bibliografice" lucrarea „Geschichte der Fremden Literatur" von Otto von Lexner, 2, vol. Leipzig 1882.

Cu oarecare rezervă, dar nu fără competență, Pencioiu, remarca la pag. 70 — vol. I, un imn indian care semăna cu „Rugăciunea unui dac"[2]. Comentînd coincidența concludea:

„E posibil ca Eminescu ce posedă o cultură foarte întinsă, să fi fost influențat oarecum de acest imn".

Criticul păstrează o netă rezervă chiar în stilizarea afirmației sale, probabil ca să nu știrbească cu nimic imaginea pe care grupul revistei și-o făcuse despre poet.

Totuși — traduce acel imn al vechilor beduini. Pentrucă traducerea e curată și pentru că e printre primele încercări de căutare a izvoarelor budice la Eminescu o reproducem în întregime:

O dată nu era ființă, nici neființă,
Nici spațiu nu era, nici cer.
Ce învăluia acest tot? În a cui putere sta
Abisul fără fund al apelor?

Atunci nici moarte nu era, nici nemurire,
Nici semn de ziuă albă, nici semn de noapte.
În sînul celui Nenăscut exista numai Unul
Și afară de Unul n-a existat nimic.

Și era întuneric și Tot era o mare
Fără margini pierdută-n neștiut.
El numai înconjurat de gol
S-a născut puternic din sine însuși.

Din acest Unul se născu dorința,
Iubirea al spiritului nimb.
Și magi nici c-au putut prevedea
Legătura ce împreuna ființa cu neființa

Cu adevăr au cine știe și cine poate spune aici
Din cine s-a născut? De unde-i creațiunea?
De la Unul porniră încoace zeci,
Dar cine poate spune El de unde-a fost venit?

Numai El, de la care se trage creațiunea,
Fie că El a adus-o, fie că nu,
Numai El care-o păzește-n spațiile-nalte
El singur știe — ori poate nu știe nici El.

Pencioiu era un traducător exersat din lirica germană, tradusese pe Heine, Goethe, Schiller. Traducerea imnului beduin nu rezolva problema influenței budice la Eminescu, dar o punea pentru prima dată. Imnul

[1]) Revista Olteană, an. II, nr. 1 aprilie 1888-Craiova.
[2]) Publicată la 1879.

beduin seamănă însă mai mult cu „Scrisoarea I-a" publicată de Eminescu la 1881. Eminescu cunoaște desigur direct materialul din „Rig-Veda" (Naşadasya).

Numărul 3 al Revistei Oltene (an. II) publică un frumos portret al lui Eminescu executat în peniță de pictorul N. Rădulescu, profesor la liceul local.

Același număr publică un foarte interesant document contemporan, conferința tînărului Mihail Chintescu intitulată „Incercări asupra poetului Eminescu"[1].

Conferențiarul face în introducere un aspru rechizitoriu al societății contemporane, găsindu-se pe aceeași linie cu Eminescu. Trecutul e frumos pentru că prezentul e decăzut. Generația nouă e coruptă, slăbănoagă, fără virtute, fără caracter, fără energie.

Banul e singurul motor al sentimentelor tinerilor de la 1889. Ca să ilustreze această satirizare citează pe Eminescu:

„Toți pe buze au virtute iar în ei monedă calpă
Chintezență de mizerii de la creștet pînă-n talpă"[2]).

Pentru că trebuie să-l prezinte pe Eminescu într-o sumară biografie face mai întîi o discuție asupra oportunității biografiei pentru un scriitor în viață:

„Cît timp poetul va fi în viață mi se pare că nu e permis de a trece pragul casei și de a-i răsfoi în toate amănuntele ei viața publică și intimă".

Totuși pentru un public care nu-l cunoștea pe poet e necesar să dea cîteva date biografice. Biografia lui Chintescu cuprinde multe indicații eronate, dar și un interesant portret al lui Eminescu.

„El e de o statură mai mult înaltă, cu o figură energică impunătoare, o frunte înaltă, încadrează bine această făptură al cărui exterior trădează o inteligență rară. Corect și hotărît în relațiunile lui de o erudițiune vastă, el are toate calitățile unui om cu desăvîrșire superior".

Superlativul devine un loc comun în această expunere. N-am ales din întinsa conferință decît pasajele caracteristice epocei și care pot fi considerate ca documente de istorie literară.

Despre poeziile din tinerețe Chintescu scrie: „El a început să scrie pe la etatea de 20 de ani și se zice că pe atunci nu voia să sacrifice nimic din idee pentru rimă *(Egipetul, Inger de pază, Rugăciunea unui dac)*".

În rezumat: rimă bogată, versificația bine meșteșugită dă un farmec deosebit fondului.

Vorbind despre venirea în țară a poetului, afirmă: „Intors în țară găsește o lume fără moravuri, fără cultură, fără gust estetic, o lume în care geniurile (sic) nu însemnau mai mult decît proștii, unde viițiurile desfideau virtuțile, unde a fi poet însemna a reuși să faci două trei șiruri de cuvinte care să sune din coadă, unde aproape întreaga literatură și cea mai căutată de public era cea cuprinsă în colecțiile „dorul și amorul".

[1]) M. Chintescu, avocat Craiova, pe la 1889 își terminase studiile de drept. Conferința „Incercări asupra poetului Eminescu" ținută în seara zilei de 31 III 1889 la Atheneul din Craiova.

[2]) M. Eminescu „Scrisoarea I"

Şi rechizitorul continuă:

„Ceea ce l-a desgustat peste măsură e indiferenţa cu care s-au primit scrierile lui în care-şi punea tot talentul, tot geniul lui. Şi-n adevăr, renumele lui trecuse deja frontiera şi făcea obiectul criticilor de valoare, pe cînd la noi, afară de cîţiva amatori de adevărată literatură, mai toţi recitau „du-te, du-te, n-ai mai fi", dar foarte puţini ştiau că în ţară trăieşte un om care face gloria neamului nostru".

După ce arată lupta poetului împotriva „barzilor improvizaţi" şi a „şarlatanilor ce prin fraze lustruite căutau a amăgi buna credinţă şi a-şi acoperi sărăcia fondului", trece la judecarea situaţiei sale materiale.

„Eminescu însă era sărac, foarte sărac, cartea sa (e vorba de prima ediţie a poeziilor) a cărei valoare e echivalentă cu valoarea unei biblioteci întregi, în Ţara Romînească nu-i procura nici măcar atît cît să-şi poată întreţine viaţa, în puţinele zile ce-i mai rămîneau de trăit. El fu silit să cerşească o slujbă şi poate cu multă greutate, dobîndi postul de sub-bibliotecar de la Iaşi remunerat cu 150 lei pe lună .

Pe cînd alţii, a căror fală trece odată cu puterea (lor), aveau drept la mii de lei, Eminescu n-avea drept la pensie".

Aceste lucruri erau scrise în 31 martie 1891.

Iată ce nota conferenţiarul despre ultima nebunie a marelui poet:

„Cel mai profund cugetător, cel mai elocvent şi cel mai destoinic versificator ce am avut pînă acum, e campionul celor mai din urmă fiinţe adunate într-o casă de nebunie. Cea mai inteligentă figură ce a produs Romînia este astăzi tovarăşul celor mai stupizi şi la care nebunia era ceva firesc".

„Eflorescenţa literaturii, cea mai înaltă expresiune a poeziei noastre, stă astăzi închis şi aproape uitat pe cînd stîrpiturile literare îşi poartă cu tupeu şi cu succes talentul şi literatura lor; proaste cînd sînt originale şi mediocre cînd sînt de contrabandă".

„Eminescu a înnebunit de sărăcie şi de suferinţă; aceasta va fi o nouă glorie pentru el, şi o nouă crimă, poate cea mai mare, pentru generaţiunea noastră"[1].

Meşteşugul poetic al lui Eminescu este prezentat de M. Chintescu astfel: model de limbă care farmecă ochiul şi urechea, admirabile tablouri de natură, fără nici un amănunt banal, compoziţii complexe, în două versuri, care nu se opresc la suprafaţa lucrurilor, mare putere de sugerare.

După ce analizează „Glossa" şi „Luceafărul" trece la discutarea poziţiei tinerei generaţii faţă de Eminescu. Şi aici părerile lui M. Chintescu, spuse la 1889 sînt valabile pînă azi: Eminescu idealizează trecutul, nu ca să se refugieze în el, să fugă de prezent, ci ca să flageleze mai puternic prezentul. Combate deci părerile pe care unii contemporani şi le exprimau făcînd din Eminescu un paseist.

De asemenea caută să pună la punct părerea unora că Eminescu ar fi funest, prin pesimismul său, pentru generaţia tînără. Conferenţiarul îl

[1]) Acad. G. Călinescu în „Viaţa lui Eminescu", Buc. 1932, pag. 448 spune că „M. Chintescu în 31 III 1889, popularizează cu o lipsă regretabilă de discreţie prăbuşirea poetului".

socoteşte mai complex: „Eminescu a întrupat în el rîsul şi lacrimile, durerea şi bucuria, eroismul şi ridicolul".

Încheierea e ca un arc de triumf adus autorului „Luceafărului".

„E obiceiul ca oamenilor mari să li se ridice monumente. Eminescu n-are trebuinţă: monumentul şi l-a ridicat singur. Cu Eminescu se încheie măreţia trecutului şi se deschide splendoarea viitorului".

Deşi scrise la 1889, cuvintele acestea au nu numai valabilitatea verificată în timp, dar şi sinceritatea deplină a sentimentelor ce le conţin.

La sfîrşitul revistei, se poate citi un anunţ, care pledează în favoarea celor afirmate de noi:

„Portretul poetului M. Eminescu se găseşte de vînzare separat, pe carton de lux, la librăriile principale din ţară: preţul unui carton 50 bani; cererile se pot adresa şi la administraţia revistei".

Numărul 4 al revistei apare după moartea lui M. Eminescu (la 1 iulie 1889). Revista publică poezia lui Traian Demetrescu „Lui Eminescu, cu prilejul morţii sale" (pag. 164). Socotim că alături de „In Nirvana" a lui I. L. Caragiale, poemul lui Tradem e printre cele mai calde şi sincere manifestări ale scriitorilor romîni la moartea genialului poet. Deşi e cunoscută, fiind reprodusă în volumul de poezii a lui Tradem, o transcriem:

Şi nu mai eşti!... O groapă sub rînjetele-i crunte
Cuprinse necuprinsul din geniala-ţi frunte!...
Şi după cum în viaţă a fost eternu-şi dor:
Tu dormi, tu dormi acuma sub teiul plîngător!

Iar vîntul cînd va bate în gîrbovita iarnă,
Puzderii de zăpadă de-asupra-ţi o s-aştearnă,
Şi vara o să-ţi cînte cu freamătul său trist,
Cum l-ai cîntat, tu, dulce al poeziei Christ.

Cînd moartea-ţi mă cuprinse de plîngeri fără margini,
Erai cu mine-alături în veşnicile-şi pagini,
Te-am înţeles atuncea mai mult şi-apoi mi-am zis
Că poarta nemuririi chiar moartea ţi-a deschis.

Dormi!... Ţeasta ta o-ncape un biet coşciug de scînduri
Ea, ce-a-ncăput în viaţă un univers de gînduri;
O dormi, sub dulcea pace din al veciei cort
Etern poet, căci numai pentru cei morţi eşti mort!

(— 20 iunie 1889 — Craiova)

La pagina 173 „Revista Olteană" începe publicarea nuvelei „Sărmanul Dionis" care durează cinci numere, pag. 203, 247, 281, 321. Nota redacţiei e semnificativă:

„Cu numărul acesta începem publicarea nuvelei „Sărmanul Dionis" scrisă de Eminescu la 22 de ani, şi publicată pentru întîia oară în „Convorbiri literare" (anul al VI-lea), cînd apăreau la Iaşi. Pentru publicul contemporan, mai ales pentru tinerime, ea era ştiută abia din nume.

Credem dar că îndeplinim o înaltă datorie literară reproducînd din nou (sic) această necunoscută scriere, a cărei înaltă valoare cititorii vor şti-o îndestul aprecia. Redacţia".

La pagina 188 un anunţ în chenar negru la mijlocul paginei: „În seara de 16 iunie[1] 1889 Mihail Eminescu a încetat din viaţă, împărtăşim profunda durere ce pătrunde sufletul întregei naţiuni pentru pierderea marelui cugetător, care a lăsat în literatura romînească comoara unor concepţiuni eterne de poet şi filosof".

Acelaşi anunţ se repetă la pagina 192.

În numărul 9, acelaşi an, Traian Demetrescu, sufletul Revistei Oltene, publică conferinţa „Temperamentul în artă"[2].

Conferinţa e un prilej de a discuta problema temperamentului în arta lui Eminescu.

După o excursie fugară print Kant, Schopenhauer, Guyau, Flaubert şi Bacon, trece la aplicaţii practice, şi desigur va ajunge la Eminescu:

„Să luăm de exemplu un poet care cîntă iubirea. Iubirea e o trebuinţă omenească, este una din cele mai binefăcătoare plăceri pentru conservarea speţei; este o instituţie morală a societăţii.

Să deschidem pe genialul nostru Eminescu:

(aici Tradem citează in extenso poezia „De-or trece anii" — (nu o reproducem).

Ca să-şi susţină teza pune alături o poezie mediocră, în acelaşi gen, scrisă de Mircea Demetriade, poet contemporan, foarte apreciat de oamenii lipsiţi de gust, ai epocii[3].

Drag-aş vrea mărgean să-ţi fiu,
Un mărgean de nestemate,
După gîtu-ţi să mă ţin
Să-l sărut pe furişate.

Fir-aş pînza ce-nfăşoară
Plinu-ţi piept ce-l îndrăgesc,
Gura mea de-a ta comoară
Îmbătat să mi-o lipesc

De ţi-aş fi corset cu dor
Al tău mijloc l-aş cuprinde,
Ţi-aş şopti al meu amor
Şi făptura ţi-aş aprinde.

În picioru-ţi de m-ai ţine
Pantofior l-aş săruta.
Chiar să calci tu peste mine,
Tot iubirea-mi ţi-aş cînta!

(nu este indicat titlul poeziei)

Concluzia: lipsă de temperament, vorbe goale, ridicule şi vulgare. „Eminescu e un model de neegalat".

În numărul 11 Traian Demetrescu vorbeşte despre Veronica Micle (moartă la 3 august 1889).

Poetul craiovean nu aflase decît tîrziu, de la librarul Haimann, că Veronica fusese „demonul cu ochi mari şi părul blond" al lui Eminescu.

[1]) Corect 15 iunie 1889.
[2]) Conferinţă ţinută la Atheneul din Craiova în seara zilei de 22 dec. 1889.
[3]) Mircea C. Demetriade „Făt-Frumos" — poezii, Bucureşti 1889.

Pentru acest motiv dorește s-o cunoască. Ocazia i se oferă ușor la o serată literară, în București, unde Trademem citește versuri. Poeta îl cheamă la ea. Cînd el aduse vorba despre Eminescu care se găsea bolnav în străinătate, Veronica Micle se întristă:

„O văzui că tresări și că vrea să înlăture această convorbire, dar aproape instinctiv, începu să-mi vorbească tocmai despre el, așa cum un fanatic ar vorbi de dumnezeul lui. Și din toate acele cuvinte înțelesei nesfîrșita ei admirațiune și iubire pentru marele poet, care poate o visa, din cînd în cînd, în celula sa de nebun. Apoi tăcu și se adînci în gînduri.

Mai tîrziu cînd Eminescu muri în ospiciul din București ea îi adresă o poezie ce se termină cu următoarele patru versuri:

„Dacă-ar da un mort din groapă pentru-un răsărit de lună
A sa liniște eternă, eu aș da de voie bună
Toate razele din lună, toate razele din soare
Să te pot uita pe tine, să simt sufletul că-mi moare"[1].

*

În Craiova anilor 1888—1889 apăreau cîteva ziare care aveau o rubrică literară și care în afară de versurile prolixe semnate Despina („Horiada"-epopee eroică), P. Bancov, I. St. Paulian, publicau note, cronici și poezii de Traian Demetrescu. Dar aici erau dezbătute și probleme de literatură străină și românească, unele la un nivel ridicat (În „Clopotul", 1883—1884, se încerca un studiu asupra operei lui Nic. Filimon etc.). Aceste ziare ca *Oltul, Oltenia, Acțiunea, Apărarea* etc., au fost atente la tot ce se întîmplă în literatura timpului. Notițele lor literare se ocupă și de Eminescu. Desigur aceste foi mici preocupate mai mult să rezolve intrigile mărunte de culise politice locale nu puteau să-și permită întinderea articolelor din *„Revista Olteană"*, dar simpla preocupare de problemele pe care le punea opera lui Eminescu este un cert document al epocei, prin care putem dovedi cu siguranță că poetul intrase ca faimă literară în marele public.

Ziarul „Apărarea", an. I. no. 6 de luni 14 III 1888, anunță, la pagina a II-a, publicarea unei poezii de M. Eminescu, necuprinsă în volum, apărută doar în ziarul „Epoca".

În nr. 18, de luni 21 III 1888, ziarul publică un fragment din „Dalila"[2]) (Scrisoarea V). E interesant de notat că ziarul a publicat o poezie, necuprinsă în ediția „curentă" a operei lui Eminescu și aproape necunoscută pînă la 1890.

Același lucru îl va face un an mai tîrziu „Revista Olteană" cu nuvela „Sărmanul Dionis".

Ziarul liberal „Opiniunea" în nr. 10 din 15 iunie 1889 publică un articol intitulat „Eminescu și criticul de la „Revista Olteană"[3]). Autorul articolului este revoltat că „Revista Olteană" a putut face o analiză atît

[1]) „Lui" de Veronica Micle, publicată la moartea poetului și reprodusă apoi în numărul unic comemorativ „Mihail Eminescu" 1899 15 iunie.

[2]) Dalila (Scrisoarea V), scrisă între 1881—82, va apare integral în „Convorbiri literare" în febr. 1890 — iar fragmentar în „Fîntîna Blanduziei" nr. 10, seria II, 3—10 dec. 1889.

[3]) M. Chintescu „Incercare asupra poetului Eminescu", Revista Olteană, an. II, nr. 2, 1889.

de săracă a operei lui Eminescu. Pentru el, numai un condei de mare meşter ar putea scrie despre cel mai mare poet romîn.

De la început se face o precizare că din generaţia de slăbănogi, care nu l-a înţeles pe Eminescu şi de care vorbeşte Mihail Chintescu, criticul de la Revista Olteană, face chiar el parte. Acest lucru îl dovedeşte prin însăşi analiza făcută operei poetului.

Textul prezintă durităţi de expresie şi se pare că între cei doi critici există o subiectivă contradicţie neprincipială.

„Iată dar pentru ce nu iert comitetul *Revistei Oltene,* pentru că a dat sufletul unui poet genial pe mîinile unui om fără gust şi simţ literar ca d-ta; căci nu-mi este că n-ai ştiut să admiri pe Eminescu, dar admiraţiunile d-tale căzînd în mîinile străinilor l-ar micşora prea mult şi generaţiunea viitoare *judecîndu-ne cum l-am admirat,* ne va găsi într-adevăr aşa slăbănoagă cum ne găseşti d-ta, căci prea slăbănog l-ai admirat pe Eminescu".

M. Eminescu a iscat chiar polemici, unii critici fiind învinuiţi că nu-l apreciază în deajuns. În nici un număr din ziarele acestea nu găsim nici cea mai elementară critică negativă la adresa lui Eminescu, ceea ce constituie o largă popularitate a operei sale mai ales printre tineri.

„Opiniunea" din 23 iunie 1889, nr. 11, publică un necrolog din care desprindem:

„Cel mai genial reprezentant al poeziei noastre, Mihail Eminescu, s-a sfîrşit. Moartea lui e o adîncă jale pentru ţară, cu atît, cu cît semne nu-s ca un Eminescu să mai răsară, un Eminescu care să descrie natura, un Eminescu atît de bun psiholog şi zugrăvitor al acestei şubrede generaţii".

— — — — — — — — — — — — — — — — —

*

Şirul ziarelor craiovene, în care a apărut cel puţin o notă despre Eminescu, e mare. N-am urmărit decît înregistrarea unei activităţi din care să desprindem o atitudine. Şi pe această atitudine să axăm concluziile noastre.

Pînă la 1888 numele poetului nu apare în nici un ziar craiovean. „Clopotul" (1883—1884), ziar cu preocupări literare evidente, nu-l enumeră pe poet printre scriitorii romîni. Sînt citaţi elogios Eliade, Boliac, Nicoleanu (care publicase în „Oltul" la 1851), V. Alecsandri şi N. Filimon. Traian Demetrescu avea atunci 16 ani şi debutase, fiind încă elev, cu versuri în ziarele „Alarma" şi „Clopotul". Abia peste 4 ani Traian Demetrescu va începe să scrie despre Eminescu.

Pînă la 1888, Eminescu e un necunoscut pentru craioveni? Desigur că nu, dar anul 1888 marchează o dată cînd ediţia a III-a a poeziilor sale pătrunde mai mult în mase, iar valoarea operei sale devine socială. De altfel e şi perioada cînd în ţară se crează un curent de simpatie pentru poet, într-o mare măsură cu aspecte contraindicate (apel la cititori sub formă de subscripţii). Dacă în Bucureşti sau la Iaşi s-au strîns fonduri pentru poet, dacă la Botoşani se încerca o oficializare a atenţiei publice, la Craiova, simpatia pentru Eminescu e o manifestare bazată numai pe materialul obiectiv din opera poetului.

Cercul care a alimentat la Craiova acel „Sturm und Drang" pentru Eminescu este compus din tineri, oarecum socialişti, printre care se enu-

mără: Traian Demetrescu, G. D. Pencioiu, V. Petrescu, Mihail Chintescu, D. Stăncescu, N. N. Pop, M. Stăureanu etc.

Printre oamenii din generația veche, care se atașează tinerilor intelectuali craioveni, pe această linie, poate fi citat ziaristul Panache Niculescu, profesorul M. Străjanu și B. Calioanu, directorul liceului local.

Momentul în care articolele despre Eminescu ocupă un spațiu mai mare, este momentul răscoalelor țărănești de la 1888, pe care cercul tinerilor socialiști le privește cu multă simpatie. Scrisul lor schițează net o atitudine progresistă.

„Revista Olteană", așa cum am arătat, avea un nivel intelectual ridicat. Astfel se recenzau aici „La grande Bleue", par René Maizeroy, Paris 1888 (Cartea cu 6 prefețe: Guy de Maupassant, Paul Bourget, Pierre Lotti, Paul Bonntain, Jean Richepin, Paul Arene), „Les contemporains" par Jules Lemaitre, Paris, 1888, „L'imortel" par Alphonse Daudet, Paris, 1888 etc.

Se făceau traduceri din Lenau, Fr. Coppée, Schiller, Byron, Dante[1]), etc.

Se scriau note despre: Petrarca, Leopardi, Rousseau, Musset, Vigny, Goethe, Heine, Turgheniev, Ibsen, etc.

Traian Demetrescu cunoștea operele marilor scriitori socialiști, iar Pencioiu scria despre Karl Marx.

Tineretul acesta, cu o pregătire excepțională, cu o cultură remarcabilă își dă seama de valoarea operei lui Eminescu. Articolele lor nu sînt simple consemnări distante și obiectiviste. De multe ori cuvîntul lor are căldura mesajului sincer și lumina elogiului curat.

Ne-am fi așteptat ca Traian Demetrescu pe care Al. Macedonski îl considera un elev al lui, căruia îi lăudase poezia din „Vocea Oltului" nr. 26[2]) în „Literatorul" și pentru care scrisese o prefață, să se găsească pe aceeași linie cu maestrul în aprecierea operei lui M. Eminescu.

„Literatorul" an. V, nr. 4 1884, pag. 205 prezintă la *Noutăți literare* elogios, pe Traian Demetrescu, pe care-l apreciază tocmai „pentru că a urmat pe dl. Al. Macedonski".

Se vede însă că Tradem nu l-a urmat întocmai. E perioada dinaintea colaborărilor la „Munca", ziarul socialist din București, care marchează înregimentarea poetului craiovean în mișcarea muncitorească a epocii.

Anul 1888 e momentul în care Tradem cunoaște literatura marxistă, în special „Manifestul Partidului Comunist". O dovadă o constituie poezia „Gînduri ostenite"[3]) „Revista Olteană" nr. 1, an. I.

De pe aceste poziții Traian Demetrescu și prietenii săi au vorbit despre Eminescu.

Atît republicarea fragmentului din „Dalila", (Scrisoarea V) cît și a „Sărmanului Dionis" corespundeau unei necesități, erau materiale pe care publicul „le știa numai după nume". „Fîntîna Blanduziei" și „Convorbiri literare" vor republica fragmentul din „Scrisoarea a V-a" mai tîrziu, prima cu un an, a doua revistă cu doi ani. Ziarul „Apărarea" din Craiova îl publică în 1888.

---

[1]) „Purgatoriu" tradus pentru prima oară în romînește de Maria Chițu, Craiova, 1888.

[2]) „Ploaie din senin" de Traian Demetrescu.

[3]) Citată de Eugen Luca în pref. vol. „Poeme antimonarhice", colecția „Contemporanul".

Preocuparea de a studia izvoarele budice ale „Rugăciunii unui dac" este chiar un început în acest sens. Comentariul sobru, corect, care schiţează protocolar un adevăr sigur, semnat de Pencioiu la 1888, este prima cercetare critică în acest domeniu.

Traian Demetrescu încearcă în articolele lui să studieze pe Eminescu. El avea conştiinţa genialităţii poetului şi-l trata pe plan universal citîndu-l alături de marii poeţi ai lumii.

Ca să arate distanţa enormă dintre Eminescu şi poeţii contemporani îi citează comparativ, cu comentarii ironice.

Părerile poetului craiovean, despre Eminescu sînt cunoscute mai ales din poezia scrisă la moartea sa şi din conferinţa „Evoluţia în literatură".

În ziarul „Secolul" an. I, nr. 6 1890, la „note" sînt anunţate două cărţi noi: „Cartea unei inimi" de Traian Demetrescu şi „Proza lui Eminescu" de G. D. Pencioiu.

Cartea lui Pencioiu nu o cunoaştem, ea a apărut după informaţiile din ziarele vremii, cam pe la 1889. Acest volum de critică literară al cărui autor face parte din sînul aceluiaşi cerc, marchează desigur acelaşi ataşament consecvent faţă de opera lui Eminescu[1]).

În 1891 Traian Demetrescu, vorbind despre M. Guyau[2]) şi analizînd „L'avenir fait pour nous tout le prix de la vie", aminteşte de Eminescu citîndu-l alături de marii creatori europeni:

„Ce vor zice pesimiştii? Ei care sau se afundă în poezizările false ale trecutului ca Eminescu, sau nu văd nici un mijloc de scăpare, ridică din umeri şi rostesc cuvintele „să dispreţuim viaţa" ca Leopardi —, sau azvîrlu ţipete de revoltă unei dumnezeiri fictive ca M-me Ackermann[3]) — sau visează la distrugerea totală a omenirii ca Hartmann?"[4]).

Evoluţia lui Tr. Demetrescu spre socialism este mai evidentă. E perioada în care scrie articole şi poeme antimonarhice la „Adevărul" şi „Munca". Se poate ca de pe noile poziţii să nu-l mai înţeleagă pe Eminescu, aşa cum îl înţelegea cu doi ani mai înainte. Acum l-ar dori optimist, îndrăgostit de viitor. Tradem nu cunoştea atunci toată opera lui Eminescu.

*

O sumară trecere în revistă a ediţiilor poeziilor lui Eminescu între 1884—1889 e interesantă pentru a putea lămuri întrebarea pe care ne-o puneam la începutul acestor concluzii:

Ed. I datată 1884, apărută în decembrie 1883, ed. II 1885, ed. III 1888 (f. puţin cunoscută, un exemplar îl deţine prof. D. Papadopol Tr. Severin) ed. IV 1889. Ediţia de la 1883 pătrunsese în toată ţara, desigur

[1]) La 1886, Lucilla Chiţu va publica „Le mouvement poetique en Roumanie" — Samitca-Craiova, unde va vorbi pe larg despre Eminescu, traducînd frumos „Melancolie".

[2]) Revista independentă, tom. I, nr. 1 Craiova, 1890 „Portrete din literatura franceză".

[3]) M-me Ackermann (Louise Victorine Choquet Ackermann), născută la Paris în 1813, moartă la Nisa în 1890. A scris: „Premières poésies" (1868), „Poésies philosophiques" (1872), „Pensées d'une solitaire".

[4]) M. Hartmann, poet german, născut în Boemia la 1821, mort la Viena în 1872. A avut o viaţă foarte agitată. Scrie: „Kelch und Schwert", Leipzig 1851, „Adam und Eva", Leipzig, 1851, Stuttgart 1866. Opere complete: 10 volume, la Stuttgart 1873—74, iar poeziile separat ibidem, 1874.

și în Craiova care avea cîteva librării mari; una din aceste librării publica în 1890 chiar o revistă „Revista librăriei centrale" din Craiova; sînt cunoscute numele fraților Samitca, librari pricepuți, care aveau legături cu marile edituri și librării din străinătate. Dar cu siguranță că ediția de la 1885 avusese norocul să pătrundă mai mult în mase. În articolele lor, scriitorii și ziariștii craioveni, vorbesc numai de „colecțiunea de la 1888", deci de ediția III-a. Se poate afirma că începînd abia cu anul 1888, Eminescu devine, pentru Craiova și deci și pentru provincie un mare poet. Notițele anterioare acestei date conțin numai informații despre boala sa. Dealtfel relatările presei craiovene prezintă un caracter informativ și despre alți poeți din epocă. Macedonski e discutat numai de „Revista Olteană", fără să i se acorde spațiul acordat lui Eminescu. Ziarele în puținele rubrici literare publică poezii de autori locali sau uneori chiar de poeți care plecaseră din Craiova (Nicoleanu). Unele ziare amintesc cu comentarii pozitive de poetul Pesiacov, iar „Clopotul" (1884) publică un articol nesemnat, dar care e probabil al directorului, Panache Niculescu, în care autorul afirmă că a fost prieten bun cu Nic. Filimon și că a văzut la acesta, ba a citit chiar, manuscrisele „Ciocoilor noi".

Cu siguranță că generația veche de intelectuali craioveni se oprea la comentarea operei lui Filimon, Nicoleanu, Alecsandri, Boliac, Bălcescu etc.

Despre Eminescu va veni să vorbească o nouă generație, cea tînără, aceea a lui Traian Demetrescu.

Din afirmațiile lui M. Chintescu în conferința despre Eminescu, reiese clar faptul că în Romînia s-a vorbit despre Eminescu abia după ce faima poetului trecuse peste granițe. Chiar dacă afirmația aceasta nu se dovedește integral valabilă, într-o oarecare măsură justifică faptul că la Craiova s-a vorbit despre Eminescu prea tîrziu.

Vechea generație de intelectuali craioveni îl socotea probabil „funest pentru tineret"[1]), prin pesimismul său. Tinerii craioveni îl primesc pe Eminescu cu dragoste și văd de la început în opera sa cea mai înaltă expresie a literaturii românești.

*

Materialul prezentat aici departe de a epuiza documentar problema, nu face decît să deschidă o indicație nouă în cercetarea operei lui Eminescu. Rezultatele acestor cercetări nu vor fi numai comentarii la niște documente de presă cu valoare istorică. Se va putea ajunge la completarea imaginii pe care Eminescu a format-o în sufletul contemporanilor săi.

În ceea ce privește presa craioveană, care s-a ocupat de Eminescu, concluziile noastre încearcă să schițeze ideea că tinerii socialiști de la „Revista Olteană", colaboratori la toate ziarele amintite, alături de Gherea, au început pentru prima dată în țara noastră o analiză de pe poziții înaintate, materialiste, a operei lui Eminescu. Sînt scuzabile scăpările lor, dar e remarcabil entuziasmul combativ cu care tinerii de la 1888, într-o Craiovă de sfîrșit de veac întîmpinau pe cel mai mare poet român.

[1]) M. Chintescu conf. Despre M. Eminescu Rev. Olt. (1889—31 martie).

Ideea de superlativ în limba romînă *)

de TOMA MĂRUȚĂ

Superlativul are o largă întrebuințare în limba romînă. În *Gramatica limbii romîne* a Academiei RPR, se arată, cu o documentare bogată, mai mult decît în toate lucrările similare de pînă acum, formele multiple pe care le îmbracă ideea de superlativ în limba noastră. De aceea, în cercetarea de față vom porni de la această operă de bază a studiului limbii romîne, relevînd în același timp și lipsurile ei[1].

În vol. I, p. 193 se dă, pentru superlativul relativ, următoarea definiție: „Superlativul relativ exprimă gradul cel mai înalt sau cel mai scăzut al însușirii unui obiect, pornind de la comparația dintre acesta și alte obiecte care au aceeași însușire". Sînt considerate ca superlative relative, — prin exemplele date — numai acelea introduse prin *„cel mai"* și *„cel mai puțin"*, fără prepoziție sau cu prepoziția *„dintre"*.

Superlativul relativ se mai exprimă însă și prin alte mijloace. Amintim cîteva din ele: prin *singurul dintre* sau prin negativele: *nici un, niciodată, nicăieri, nu există, nu e* (cu sens de *nu există*), *nu se află* sau alte expresii similare, urmate, de obicei, de *ca* sau *decît*

„Și după aceea *nimene* n-a fi *mai bucuros decît mine* să guste după mîncare un pahar de vin nou" (M. Sadoveanu, Hanul Ancuței). V. mai departe nr. 16[2].

Străinilor voi nu le-ați spus
Că doine *ca* a noastre *nu-s*?

(G. Coșbuc, Vestitorii primăverii)

Aici adjectivul nu e exprimat, noi însă trebuie să înțelegem așa: doinele noastre sînt cele mai frumoase dintre toate cîntecele ce se cîntă în alte țări.

În afară de aceste lipsuri, în ce privește redarea superlativului relativ,

---

* Comunicare ținută în cadrul filialei Craiova a Societății de științe istorice și filologice din R.P.R.

[1]) Aceste lipsuri nu micșorează importanța operei, considerată în ansamblul ei. E prima lucrare de mari proporții din știința noastră lingvistică actuală, iar lipsurile, inerente oricărui început, pot fi înlăturate.

[2]) E vorba de numerotarea categoriilor de superlative, făcută de noi, în această lucrare.

Gramatica mai are și unele interpretări nejuste. Astfel, la p. 183, se dă, pentru comparativul de superioritate, următorul exemplu:

Căci tu înseninezi mereu
Viața sufletului meu,
Mai mîndră *decît orice stea,*
Iubita mea, iubita mea!

(M. Eminescu, De ce nu-mi vii)

Subliniat: „decît orice stea". Aici însă e un superlativ, marcat prin cuvîntul *orice.* Poetul vrea să spună că iubita lui e (steaua) *cea mai mîndră* dintre toate stelele.

Aceeași greșeală de interpretare se face cînd, potrivit regulii că „adverbul *mai* a devenit un simplu instrument gramatical de formare a gradului comparativ de superioritate", se dă ca exemplu:

Mi-a părea cum că natura
Toată mintea ei și-a pus
Decît orișice păpușă
Să te facă *mai presus*

(Eminescu, Povestea codrului).
(*Gramatica,* vol. I, pp. 334—335).

Adică tu să fii *cea mai frumoasă* dintre toate păpușile. E tot un superlativ, ca și cel de mai sus.

În expunerea noastră, ne vom ocupa mai mult de superlativul absolut, care se exprimă prin mult mai multe mijloace lexicale și sintactice ca cel relativ. Vom cita și exemple de superlativ relativ, dar împărțirea lor în grupe nu ne interesează pentru lucrarea noastră. Distincția o vor face cititorii.

Ce este superlativul absolut? După *Gramatica limbii romîne,* vol. I, p. 184, acesta „exprimă un grad înalt al însușirii unui obiect, fără stabilirea vreunei relații *directe* între acesta și alte obiecte".

La această definiție ar mai fi de adăogat precizarea că „gradul înalt al însușirii" e în raport cu gîndirea vorbitorului: ceea ce e însușire într-un grad înalt pentru un vorbitor, nu mai poate avea aceeași calitate pentru un alt vorbitor[1]. De asemenea, gradul diferă și după anumite momente sau stări sufletești ale aceluiași vorbitor. Pentru un copil de șapte ani, de pildă, care încă n-a părăsit satul natal, clădirea școlii este *foarte înaltă;* mai tîrziu, după ce copilul, devenit om matur, a văzut blocurile de la oraș, clădirea școlii este numai *înaltă,* sau poate că nici *înaltă* nu mai e.

În nuvela „În vreme de război", Caragiale descrie îmbrăcămintea copilei sărmane care intră, pe viscol, în prăvălia lui D. Stavrache: „fălcile îi sînt înțepenite de frig, deși *pe potrivă de copil sărac, destul* de bine îmbrăcată". E o expresie pe care am folosit-o, pentru cazul nostru, ca o generalizare: toate sînt, „pe potrivă".

Prin urmare, gradul înalt al unei însușiri depinde de gîndirea vorbitorului, iar gîndirea lui depinde de o mulțime de circumstanțe: vîrstă, experiență, impresie momentană, clasă socială și altele. De aceea, analiza

[1]) Desigur, nu e vorba de deosebiri radicale, ci de nuanțe.

exemplelor ce vom aduce o vom face sub aspectul gîndirii și afectivității scriitorului[1].

Materialul folosit e cules din scriitorii noștri clasici și contemporani: Eminescu, Creangă, Caragiale, Coșbuc; M. Sadoveanu, A. Toma, M. Beniuc și alții, precum și din poezia populară — din colecțiile cunoscute sau din memorie.

După cum se vede, am ales material din literatura beletristică, fiindcă aici se manifestă mai ales atitudinea de aprobare și de admirație (a scriitorului sau a eroilor săi) pentru ceea ce este bun, frumos și înălțător și de repulsie și ură pentru ceea ce este rău și defavorabil vieții.

Fără îndoială, limba scrierilor beletristice nu formează singură limba literară, aceasta din urmă fiind mult mai cuprinzătoare, totuși limba operelor frumoase ocupă un loc primordial în sfera noțiunii de limbă literară[2].

Vom numerota categoriile de superlative, aducînd exemple pentru fiecare din ele.

1. Superlative foarte frecvente sînt acelea care rezultă din comparații.

Să vedem mai întîi ce spune *Gramatica limbii romîne* despre astfel de superlative. În vol. I, la p. 186, citim: „În graiul popular și familiar superlativul absolut este des exprimat cu ajutorul comparațiilor și al metaforelor". Se dau 6 exemple de comparații, dintre care 4 sînt luate din Ion Pop Reteganul, unul din basmele populare și unul din V. Alecsandri, în toate exemplele fiind vorba numai de adjectivul *frumoasă: „frumoasă* ca un boboc", „ca un soare" etc.

Am văzut că autorul capitolului vorbește despre „graiul popular și familiar". Ce înțelege dînsa prin „Graiul popular și familiar" — formulă des întrebuințată în cele două volume ale *Gramaticii* — și ce se opune graiului popular și familiar, nu ne spune. Ca să aflăm aceasta, a trebuit să o deducem din afirmații făcute în altă parte. Astfel, la p. 283 se spune: „În afară de forma de viitor *voi cînta, voi povesti* etc., care este literară,

---

[1]) E drept că subiectivitatea vorbitorului depășește domeniul superlativului și problema aparține mai mult stilisticii decît gramaticii. Iată ce spune filologul sovietic B. V. Tomașevschi în studiul său „Limbă și literatură": „Cuvintele oricărei limbi și în orice întrebuințare, în afară de semnificația lor logică obiectivă, mai posedă o forță de expresie sau cu alte cuvinte, o anumită nuanță stilistică. Semnificația logică obiectivă a cuvîntului desemnează un obiect, un fenomen sau un raport al realității obiective. Caracterul emotiv al cuvîntului, expresia, dă o apreciere a realității, arătînd subiectul vorbirii, starea sa, raportul său față de realitate. Cuvîntul nu numai că „se înțelege" dar se și „trăiește" (Ghilimelele aparțin autorului. „Problemele științei literare sovietice în lumina lucrărilor lui I. V. Stalin despre lingvistică" Cartea rusă, București, 1952).

[2]) Iată ce spune academicianul sovietic V. V. Vinogradov în studiul său „Însemnătatea lucrărilor lui I. V. Stalin pentru dezvoltarea lingvisticii sovietice": „Literatura beletristică nu este numai un tezaur al limbii naționale, ci și un laborator de creație în care se descoperă noi mijloace de folosire artistică a limbii poporului"... „În literatura beletristică, limba națională a întregului popor cu specificul ei gramatical, cu întreaga bogăție și varietate a vocabularului se folosește ca mijloc și ca formă a creației artistice" (În „Problemele lingvisticii în lumina lucrărilor lui I. V. Stalin", Editura Academiei RPR., 1953, pp. 26 și 27).

Același lucru spune B. V. Tomașevschi în lucrarea citată mai înainte: „Limba literară nu se identifică cu „limba literaturii" sau cu „limba poetică" (Ghilimelele autorului). Întrebuințarea limbii literare depășește mult limitele literaturii..." „Desigur, continuă ceva mai departe Tomașevschi, „nu numai literatura participă la elaborarea limbii literare, *dar ea este aceea căreia îi aparține primul loc în acest proces*" (sublinierile noastre). Articolul „Limbă și literatură", în volumul citat, p. 235.

în limba vorbită şi familiară apar şi alte forme..."[1], autorul opunînd limbii vorbite şi familiare, limba literară.

Să trecem acum la cercetarea noastră, în care ne vom servi de exemple luate din autorii clasici, adică din limba literară.

Superlativul exprimat prin comparaţii constă în aceea că însuşirea unui obiect se compară cu însuşirea altui obiect care posedă acea însuşire într-un grad înalt. De exemplu, însuşirea de *alb*, în mod absolut sau considerată ca atare, de toată lumea, o au: *varul, laptele, zăpada, creta, marmura*[2] şi altele:

Pe pieptul moartei luce de pietre scumpe salbă,
Iar faţa ei frumoasă ca *varul este albă*

(Eminescu, Strigoii)

„Şi cum curgeau pîraiele grozav, mai ales unul *alb cum îi laptele*, ne pune dracul de urnim o stîncă din *locul ei*" (Creangă, Amintiri).

„Feţişoara" ciobănaşului din „Miorița" e „spuma *laptelui*", — comparaţie în drum spre metaforă".

Însuşirea de *negru* absolut sau considerat ca atare o posedă *„mura* cîmpului", *„pana corbului"* din „Miorița", *cărbunele, noaptea* şi altele:

Şi bărbia lui s-apasă de al pietrei umăr rece,
Părul său *negru ca noaptea* peste-al marmurei braţ alb

(Eminescu, Inger şi demon)

Unde-ajung par văruite zid, podele, *ca de cridă*,
P-unde-nu-părea că umbra *cu cărbune-i zugrăvită*

(Eminescu, Călin)

Caracterul de superlativ din aceste ultime două exemple apare clar din antitezele *noapte-marmură, cridă-cărbune.*

Gheaţa nu reprezintă frigul absolut, din punct de vedere ştiinţific. Totuşi, sensibilitatea noastră comună nu percepe ceva mai rece decît gheaţa. Astfel, cînd Creangă spune, în „Capra cu trei iezi": „un fior *răce ca gheaţa* îi trecu prin vine", *răce* trebuie considerat ca superlativ.

Un număr mare de obiecte trezeşte în mintea vorbitorului imaginea *ierbii* şi a *frunzelor:*

„Cînd văzui a lor mulţime, *cîtă frunză, cîtă iarbă*,
Cu o ură ne-mpăcată mi-am şoptit atunci în barbă...

(Eminescu, Scrisoarea III)

Superlative rezultate din comparaţii, redate prin imagini cu caracter hiperbolic, de o înaltă valoare artistică, întîlnim la toţi marii scriitori.

---

[1]) Nu e locul aici să ne ocupăm de raportul dintre limba vorbită şi limba literară. Acest lucru ar cere dezvoltări speciale. Deocamdată să arătăm ce le uneşte, printr-un citat scurt din M. Gorki: „Limba literară, spune acesta, e tot limba poporului dar prelucrată de către maeştrii cuvîntului". (V. Acad. Iorgu Iordan, *Limba literară — Privire generală*, în „Limba romînă", nr. 6—1954 şi *Despre „limba literară"*, în „Studii şi cercetări lingvistice", anul V, nr. 1-2, 1954 precum şi bibliografia indicată în aceste articole).

[2]) Comparaţia cu marmura provine din împrejurări locale: la noi se cunoaşte mai mult marmura de culoare *albă.*

La Eminescu:

O! dezmiardă, pîn'ce fruntea-mi este netedă și lină,
O! dezmiardă, pîn'ești junâ *ca lumina cea din soare* ..
Pîn'ești clară *ca o rouă*...

(Noaptea)

Punctu-acela de mișcare, *mult mai slab ca boaba spumii,*
E stăpînul fără margini peste marginile lumii...

(Scrisoarea I)

Punctul e infinit de mic, *foarte* mic.
Ei trec *ca vijelia* cu aripi fără număr..

(Strigoii)

Adică trec *foarte* repede[1].

La Caragiale:

„Mă luai pe urmele lui *mai discret decît un bătrîn detectiv*" (Reportaj). Formal, aici e un comparativ de superioritate. În realitate, e un superlativ. Bătrînul detectiv, prin profesia lui pe de o parte și prin vîrsta-i pe de alta, ridică pe „discret" la un grad foarte înalt (cf. nr. 16).

La Sadoveanu:

„Și de sub mugetul lui lepădă o revărsare de grindină și ape, *parcă ar fi luat pe sus albia Moldovei ș-ar fi prăvălit-o asupra noastră*" — superlativ redat prin propoziții comparative. (Balaurul)

Viața urlă-n mine *ca un lup flămînd,*
Rătăcind prin pustiul codrilor.

(M. Beniuc, Tovarășii copilăriei)

Din poezia populară:

Citu-i lumea pe sub soare,
Nu-i bine ca-n șezătoare.

Nu trebuie să facem confuzie între superlativul rezultat dintr-o comparație și comparativul de egalitate. În vol. I, p. 183, se dă ca exemplu de comparativ de egalitate următorul text din Creangă: „Era crescut niște mușchi pletos de o podină de gros, *moale ca mătasa și verde ca buratecul*". Interpretarea noastră care poate fi supusă discuției, e alta.

În analiza unui text noi trebuie să pătrundem, cum am mai spus, în gîndirea și sensibilitatea scriitorului. Cînd Creangă a spus că mușchiul e *moale ca mătasa* și *verde ca buratecul*, în gîndul lui a existat convingerea sau impresia momentană că nimic nu e mai moale ca mătasa și nimic nu reprezintă verdele într-un grad mai înalt ca buratecul. Este evident că autorul a fost viu impresionat de acest fenomen al naturii, iar această impresie puternică e de natură superlativă[2]. Comparativ de egalitate în acest exemplu este mai de grabă „ca o podină de gros".

[1]) Substituirea cu *foarte* se impune, fiindcă astfel apare clar calitatea de superlativ a imaginii.

[2]) În *gramatică*, vol. I, p. 186, i se spune, pe bună dreptate, că *rece ca gheața* e un superlativ, iar la p. 185 se vorbește despre superlativul exprimat prin geminarea consoanelor. Nu vedem, așadar, ce deosebire ar fi între *rece ca ghiața* și rece pe de o parte și *moale ca mătasa și moale* pe de altă parte. V. exemplul dat de noi, din Creangă" (p. 7).

Ca să vedem mai bine deosebirea dintre superlativ și comparativul de egalitate, să dăm și cîteva exemple de comparativ de egalitate: „dulce ca mustul năsprit" (Caragiale, În vreme de război).

Dulcele superlativ e *mierea:*

„Văd poeți ce-au scris o limbă *ca un fagure de miere*" ... (Eminescu, Epigonii).

Comparative de egalitate întîlnite în poezie:

Și de-a soarelui căldură
Voi fi *roșie ca mărul*

(Eminescu, Floare albastră)

Aici e un comparativ de egalitate, fiindcă nu e vorba de un *roșu* viu, aprins, cum e al sîngelui sau al focului, de pildă, ci de un anumit *roșu-roșul mărului,* cu care e asemănat obrazul iubitei. Fără-ndoială că există o exagerare poetică. Înțelegem din această comparație că iubita poetului e deosebit de frumoasă în acel moment. Totuși, imaginea nu ne duce spre superlativ. În esență, aici e un comparativ de egalitate:

Durduind soseau călării *ca un zid înalt de suliți*

(Eminescu, Scrisoarea III)

E iarăși un comparativ de egalitate.

La tîmple mi s-a strîns părul cărunt
Ca sarea din adîncul ocnei scoasă.

(M. Beniuc, Furtuni de primăvară).

De asemenea, tot comparative de egalitate sînt acelea din versurile baladei „Novac și corbul", unde ni se arată cum privea Gruia depărtarea corbului:

Aripile-și întindea,
Și pe cer el se zărea
Întîi *ca un porumbaș,*
Apoi *ca un lăstunaș.*
Apoi *ca un bondăraș*[1]

Nu trebuie iarăși să facem confuzie între comparativul de superioritate și superlativ, deși în ambele cazuri se poate folosi *forma* comparativului de superioritate. Ex. Trahanache îi spune lui Tipătescu: „L-am prins cu alta (altă plastografie) *mai boacănă* (decît prima Trahanache crede, după cum se știe, că scrisoarea e o plastografie a lui Cațavencu). Aici e comparativ de superioritate. Însă în cuvintele lui Tipătescu: „Amice, d-le Farfuridi, nu ți se pare d-tale că te faci *mai catolic decît papa*" — trebuie să vedem un superlativ (adică Farfuridi e *foarte* ... catolic, e *ultra* catolic, ca să ne servim de o expresie similară a lui Nae Cațavencu).

1) Comparațiile luate în parte, sînt comparative de egalitate. La ultima comparație, se schițează ideea de superlativ — adică corbul se vede *foarte* mic. Dar cu aceasta am trecut în domeniul stilisticii.

Superlativul se exprimă frecvent prin metafore de natură superlativă:

„Foarte obosiți, tinerii fără grijă dorm *„buștean"*. (Caragiale, I. v. d. r.).

Gloria-i închipuirea ce o mie de neghiobi
Idolului lor închină, numind mare pe-un pitic
Ce-o *bășică* e de spumă, într-un secol de nimic
(Eminescu, Scrisoarea II)

În jurul meu, un *ocean* de fulgere!
Porni țăria toată pe distrugere![1]
(M. Beniuc, Cu sania fără clopoței)

2. Superlativul redat prin exclamații.

Superlativul exclamației se poate exprima, în general în următoarele moduri:

a) adjectivul, adverbul sau substantivul urmat de adjectiv sînt precedate de *ce:*

Ce puternic el gîndi ea, cu-amoroasă dulce spaimă...
(Eminescu, Înger și demon)

Ce frumos era în crînguri
Cînd cu ea m-am prins tovarăș!
(Eminescu, Freamăt de codru)

„Și, doamne, peste *ce profesor înțelept și iscusit a dat!"* (Creangă, Amintiri).

Alteori, adjectivul e neexprimat: *„Ce dimineață, ce răcoare!* și *ce singurătate!"* (Caragiale, Grand hotel Victoria Română).

„Prin îndemnul său, *ce mai de pomi* s-au pus în țințerim! — adică *foarte mulți* pomini (Creangă, Amintiri).

Ce poate să fie așezat *după* adjectiv:

Mi-a fost și milă cum plîngea,
Și, doamne, *ochi fumoși ce avea*
Păcat e asta?
(Coșbuc, Sub patrafir)

b) superlativul ideii de *număr* de *mult, frumos, bine* — e redat prin atît, cît, — adjectivale și adverbiale — *cît de mult, cit de bine, cîte și mai cîte, de cîte ori:*

„E uneori *atîta dulceață* și-n chinul așteptării" (Caragiale, Păcat).

Atîta murmur de izvor,
Atît senin de stele
Și un *atît* de trist amor
Am îngropat în ele!
(Eminescu, S-a dus amorul)

E *atîta* vară-n aer, e *atît* de dulce zvonul!
(Eminescu, Scrisoarea IV)

Să se observe că efectul stilistic, în ultimele două exemple reiese din alternarea adjectivalului cu adverbialul:

Și *cît de mult* îmi pare rău
Că nu mai sufăr încă!
(Eminescu, S-a dus amorul)

[1]) V. și *Gramatica*, vol. I, p. 186.

„Și *cîte și mai cîte* nu cînta Mihai lăutarul din gură și din scripca sa răsunătoare!“ (Creangă, Amintiri)

Ah! *de cîte ori* voit-am
Ca să spînzur lira-n cui!

(Eminescu, Singurătate)

c) sînt cazuri cînd adjectivul și adverbul nu sînt introduse prin nimic:

„*Bun mai era* și părintele Duhu, cînd se afla în toane bune!“ (Creangă, Amintiri).
„*Bine-ți merge,* părințele! mai cumpărași o sfoară de moșie“ (Caragiale, In vreme de război).

Frumoasă ești, pădurea mea,
Cînd umbra-i încă rară

(G. Topîrceanu, Cîntec)

Din poezia populară:

Frunză verde de cireș,
Lung e drumul pîn la Ieși,
Lung e drumul și bătut
Din Siret și pîn' la Prut!

d) poate lipsi și adjectivul, subînțelegîndu-se superlativul adjectivelor *bun, frumos, minunat* sau altele similare:

„Dar apoi, *cozonacii* și *plăcinta de drob,* și *căpățînili de miel* la' tavă, pe orez, cu iaurt, cu caimac, după opt săptămîni de fasole sleită și de varză acră!“ (Caragiale. Duminica Tomii).
„Și într-un rînd, cînd am ieșit de la înviere dimineața, *un vînt* și *o ploaie!* n-a fost chip să ne-ntoarcem cu lumînărelele aprinse acasă...“ (ibidem).

3. Superlativul redat prin regenta consecutivei.

E de observat că în general regenta consecutivei conține în sine ideea de superlativ, întărită prin consecutivă, care e tot de natură superlativă.

a) adjectivele și adverbele pot fi exprimate:

„Și s-a făcut în casă o duhoare *așa de grozavă,* încît bărbatul pe loc s-a trezit înspăimîntat“ (Creangă, Povestea porcului) op. nr. 15.
„Și era un senin pe cer și *așa de frumos și de cald* afară, că-ți venea să te scalzi pe uscat, ca găinile“ (Creangă, Amintiri).

b) de multe ori însă, adjectivele și adverbele de obicei: *mare, frumos, mult, tare, repede, minunat,* nu sînt exprimate ci subînțelese:

„Și odată începp iepele a fugi, de *pîrîiau roatele* și *sărea colbul în înaltul cerului*“ (Creangă, M. N. c) Adică fugeau *foarte repede.*
„Apoi în Războieni, apoi pe la mitoace, și aveai *mușterii,* de nu erai bucuros“ — adică mușterei *foarte mulți* (Creangă, M. N. c).
„*Acum te-oi otîngi cu ceva,* de *nu te-i pute hrăni toată viața*“ (Creangă, Amintiri).

Intensitatea acțiunii din regentă, ca și în exemplele precedente, e redată prin ideea din consecutivă.

Apare-n ușă popa și toți se dau în lături,
Bătrînul are-o *barbă* de poți cu ea să mături.

(M. Beniuc, Perspectivă)

c) Cîteodată superlativul din regentă e întărit de consecutiva formată dintr-o locuțiune verbală, de asemenea superlativă. (cf. nr. 11):

„Femeia ceea are acum o tipsie de aur și o cloșcă de aur, cu puii de aur, așa de frumoși, de-ți *fug* ochii pe dînșii".

Un minunat exemplu de elipsă a ambelor conjucții corelative găsim în poezia populară. Într-un bocet, i se atribuie moartei vorbele:

Voi pleca o cale *lungă*.
Nu-i pasăre să m-ajungă.

Altfel spus: Calea e *foarte lungă*, e atît de lungă, încît nu există pasăre să o parcurgă.

d) O construcție interesantă, specifică limbii noastre, o prezintă regenta consecutivei cînd aceasta, chiar dacă e principală, e introdusă de conjuncția *de*, iar consecutiva e fără conjuncție. Exemple:

„*De leneș ca era*, nici îmbucătura din gură nu și-o mesteca" (Creangă, Povestea unui om leneș). Construcția obișnuită: Era *atît de leneș*, încît nici îmbucătura din gură nu și-o mesteca.

„Căci boierul acela, *de mult bănărit ce avea*, nu-i mai știa numărul"... (Creangă, Punguța cu doi bani).

S-a subliniat regenta.

Acest fel de construcții e destul de frecvent în literatura noastră.

Uneori construcția prezintă și alt aspect: consecutiva e așezată *înaintea* regentei.

„Și turnînd prin pahare, *săreau stropii de vin de-o șchioapă în sus*, de tare ce era" (Creangă, Amintiri).

Turcii-așa că-mi auzea,
Fermecați că rămînea
De frumoasă ce era.

(Ilincuța Șandrului)

S-au subliniat consecutivele.

Existența acestui tip de consecutive impune și modificarea afirmației făcute în *Gramatică*, unde se spune (vol. II, p. 287): „Propoziția consecutivă se pune *totdeauna* (s. n.) după regentă. *Niciodată* (s. n.) ordinea propozițiilor consecutive nu se schimbă".

4. Superlativul se poate exprima prin propoziții concesive, introduse prin *cît:*

„Și el, *cît era de ostenit*, ne prindea pe unul cite, ca la baba-oarba" — deși era *foarte* ostenit. (Creangă, Am.).

„Nici babele — *cîtu-s ele de-a dracului, de prefăcute și iscoditoare*, — tot nu l-au putut face să se însoare". (Creangă, Povestea lui Stan Pățitul).

5. Superlativul se mai exprimă prin propoziții atributive, cu nuanță consecutivă, caracteristice stilului lui Sadoveanu: „Căci el a fost zodier și vraci *care nu se mai află pe lume*"... (Balaurul).

6. Prin propoziții completive directe: „Și fără multă stăruință popa află *cît e de rea și de bolnavă* stăpîna casei, nevasta prefectului" (Caragiale, Păcat).

7. Prin propoziții comparative, predicative, etc. (v. pp. 9 și 26).

8 Frecventă este redarea superlativului prin repetarea cuvîntului. Astfel de cuvinte pot fi adjective, substantive, adverbe și verbe.

a) adjective: „Intr-o zi vine la împărat o babă *bătrînă, bătrînă*..." (Delavrancea, Bunica).

Tot ca o repetiție întăritoare trebuie considerată expresia *lins-prelins:* „Calul se și scutură de trei ori și îndată rămîne cu părul *lins-prelins* și tînăr ca un tretin..." (Creangă, Harap-Alb).

Leit-poleit: „Sultănica e *leită-poleită* răposatul". (Delavrancea, Sultănica).

Al doilea adjectiv poate fi un diminutiv: „Și lăsîndu-l, m-am dus și eu în ciudă la fata popii, pe care am găsit-o *singură-singurică* și m-am jucat cu dînsa în ticnă pînă-n desară". (Creangă, Amintiri).

b) participii: „O bătrînă mică, urîtă, parcă-i o smochină uscată, și *gătită-gătită*. (Caragiale, Five o'clock).

„Dl. Stavrache a plîns *mult, mult,* zdrobit de trista veste". (Caragiale, In vreme de război).

c) substantive:

Stoluri, stoluri, trec prin minte
Dulci iluzii, amintiri...
(Eminescu, Singurătate)

Al doilea substantiv poate fi precedat de prepoziția *peste:*

„Dl. Stavrache era-n picioare, în mijlocul odăii, tremurînd din toate încheieturile și făcîndu-și *cruci peste cruci.* (Caragiale, In vreme de război).

d) Verbe:

„Dă-i cu bere, *dă-i* cu vin, *dă-i* cu vin, *dă-i* cu bere"... (Caragiale, O scrisoare pierdută).

Acest fel de superlativ se întîlnește frecvent în poezia populară:

El *tăia* la turci, *tăia,*
Pîn'ce bine ostenea[1]
(Novac și corbul)

9. În numeroase cazuri, superlativul se exprimă prin locuțiuni adjectivale:

Cînd privesc zilele *de-aur* a scripturelor romîne... (Eminescu, Epigonii).
„Acriviții-i dă un inel cu brilanțel *de toată frumusețea*" (Caragiale, Cadou).
„Nicule! vin la mama!" In zadar, copilul *numai ochi,* n-aude" (Caragiale Grand hotel „Victoria Romînă"). „Numai ochi" — *foarte atent.*
„Am rămas înlemnit — și eu am simțit pe mine cămașă *de gheață*". Sadoveanu, Balaurul).

---

[1]) In *Gramatica limbii romîne,* vol. I, p. 186, se dau două exemple de superlativ prin repetarea cuvîntului, însă numai pentru adjectiv și pentru adjectiv transformat în substantiv și repetarea acestuia în cazul genetiv.

Mai multe și mai variate exemple din această categorie găsim în vol. II, pag. 412, 416, la capitolul *Repetiția:* „Chilia era *goală-goluță*" ș. a. Exemplele care exprimă ideea de superlativ sînt împrăștiate, printre celelalte, iar autorii *Gramaticii* nu fac trimiterile cuvenite. (De la volumul II, p. 252, unde se spune: „Acest tip de repetiție constituie un procedeu de formare a superlativului", să se facă trimitere la vol. I, p. 186, d și e). Această lipsă de trimiteri de la un volum la altul și de la un paragraf la altul îngreunează consultarea Gramaticii.

„Și i-am mai tras și o unsoare *de cele a dracului* (îndrăcită), de are să meargă cum îi sucala (Creangă, Moș Nichifor coțcariul).

Lupii c-or veni,
Turma mi-or răzni,
Stăpînul m-o bate,
Bătaie *de moarte*

(Mînăstirea Argeșului)

10. Superlativ redat prin locuțiuni adverbiale·

Dacă port cu ușurință și cu zîmbet a lor ură,
Laudele lor desigur m-ar mîhni *peste măsură.*

(Eminescu, Scrisoarea II)

„Și el, supărat *la culme,* se leagă de Pavăl, să-i facă altele". (Creangă, Amintiri).

Tot superlative, întîlnite la Creangă sînt locuțiunile adverbiale: *„C-o falcă-n cer și cu una-n pămînt", „de-a fir-a-păr", „la sfîntul așteaptă",* la biserică mergi *din pești în pești",* și-i împăcăm *cu mare greu", „cu mare ce* scăpînd" și altele.

„Și eu nădușesc *al dracului"* (Caragiale, Petițiune).

11. Prin locuțiuni verbale:

„Și-i *rîdea inima de bucurie,* cînd gîndea numai cît de fericită are să fie". (Creangă, Soacra cu trei nurori). Adică se bucura *foarte mult.*

„Însă afurisita de gramatică îmi *scoate peri albi,* trăzni-o-ar fi s-o trăznească!" (Creangă, Amintiri).

„Dănilă, care privea de departe, *se strica de ris"* (Creangă, Dănilă Prepeleac).

„S-a pus el, nu-i vorbă, *luntre și punte,* ca să-și vîre codița cea bîrligată undeva"... (Creangă, Povestea lui Stan Pățitul), „Și pe loc s-a făcut că *doarme dus"* (Cr. Povestea porcului).

„Și cînd a venit sfînta duminică de la biserică, *și-a pus mîinile-n cap* de ceea ce a găsit acasă" (Creangă, Fata babei și fata moșneagului).

„Treaba *mergea strună;* băieții schimbau tabla în toate zilele, și sîmbăta, procitania". *„Cît ai bate din palme,* ni s-a și înfățoșat cu o cană mare de lut, plină cu vin de Odobești" (Creangă, Amintiri).

„Ieș ca din pușcă, sar în birjă și alerg acasă". (Caragiale, Lanțul slăbiciunilor).

12. Prin locuțiuni substantivale:

După ce ai purtat ciubotele *atîta amar de vreme...* acuma ai vrea să-ți dau și banii înapoi? ... „Și mos Vasile era un cărpănos și *un pui de zgîrie-brînză,* ca și mătușa Mărioara". (Creangă, Amintiri).

„Pentru altul n-aș face-o să știu că mi-ar da *lumea de pe lume".* (Creangă, Povestea lui Stan Pățitul).

13. Superlativul poate fi exprimat prin adjective (devenite uneori adverbe prin schimbarea funcțiunii gramaticale) care în general nu au grade de comparație, cuprinzînd în conținutul lor ideea de superlativ. De exemplu: *cumplit, deplin, destul, desăvîrșit, fioros, nemărginit, stins, vesnic* și altele. Un mare număr din ele sînt neologisme: *absolut admirabil, eminent, ercu-lean, excelent, excesiv, exemplar, gigantic, identic, imperturbabil, infinit,*

incalculabil, infernal, irezistibil, perfect, suprem, teribil — ca să ne oprim numai la o parte din acelea semnalate în opera lui Eminescu și Caragiale:

Și în roiuri luminoase izvorînd din înfinit,
Sînt atrase în viață de un dor *nemărginit*

(Eminescu, Scrisoarea I)

„Mahalaua e cufundată în *deplină* tăcere". (Caragiale, Inspecțiune).

În *Gramatică* se spune (vol. I, p. 184): „Numărul *adverbelor*[1]) echivalente cu acestea (cu *foarte* și *prea*, n.n.) dar mai expresive, este foarte mare: *tare, grozav, îngrozitor, neînchipuit, nespus, colosal, strașnic, extrem, teribil, nemaipomenit, extraordinar, înspăimîntător, înfricoșător, admirabil, nesfîrșit, minunat, uluitor, zăpăcitor, uimitor, de tot*". De tot e locuțiune adverbială n.n.).

Mai departe, în *Gramatică* se spune: „Cu excepția lui *tare*, care se alătură direct adjectivului ca și *foarte* și *prea*, toate celelalte adverbe sînt legate de adjectiv în mod obișnuit prin prepoziția *de*".

Aici ar fi trebuit să se facă precizarea că toate adverbele enumerate au valoare superlativă și numai datorită acestui fapt devin superlative adjectivele *mare (grozav* de mare), *mică* și *veche (nesfîrșit* de mică și de veche), *dulce (nespus* de dulce), *înaltă (extraordinar* de înaltă), *luminos (uimitor* de luminos) — ca să ne folosim de exemplele din *Gramatică*.

Exemple din Caragiale: „sînt *teribil de ostenit*" (Petițiune); „un bărbat *excesiv de scrupulos*" etc. (Greu de azi pe mîine).

Din Eminescu:

„Las'să mă uit în ochii-ți *ucizători* de dulci!
(Strigoii)
Ah, ce *fioros de dulce de pe buza ta cuvîntu-il*

(Scrisoarea IV)

Tot sens de superlativ îl au și adverbele: *pururi, niciodată, numai, numaidecît, totdeauna;* locuțiunile adverbiale: *de loc, de tot, întru nimic, cu totul;* pronumele nehotărîte: *tot, nimic, oricine, orice, nici un, nimeni;* numeralele ordinale: *primul* (sau *cel dintîi) ultimul* (sau *cel din urmă):*

Cu cea din urmă rază ce tremură-n amurg,
Se-ntunecă palatul bătrînului Habsburg.

(G. Topîrceanu, Singur)

Uneori, cuvintele din această categorie pot forma grade de comparație și aceasta depinde, cum am mai spus, de subiectivitatea vorbitorului. Exemple:

„Ia, prin dreptul unui pod, spune fiul cel mai mare al împăratului, din „Harap Alb", mi-a ieșit înainte un urs *grozav*, care m-a vîrît în toți spărieții".

Aici, „grozav" e un superlativ. Același scriitor spune, în altă parte: „drumneața-a mers iarăși un an de zile, prin niște pustietăți și mai *grozave* decît cele de pînă aci" (Povestea porcului).
Aici „grozav" e la comparativ de superioritate.

[1]) Provenite din adjective, prin schimbarea funcțiunii gramaticale.

Adjectivul *perfect*, în general, nu poate avea grade de comparație. Totuși găsim la Caragiale, în „Reportaj": Cîte trele părțile erau interesate să lucreze în *cea mai perfectă* discrețiune". De ce? Pentru motivul, credem noi, că acest scriitor imită stilul personajelor sale — în cazul de față e vorba de stilul ziariștilor vremii. În schița „De închiriat": „Amîndouă casele sînt *absolut identice*". De ce s-a întărit superlativul *identic* prin superlativul *absolut*? Să căutăm explicarea. Identitatea a două case se referă în general la plan neglijîndu-se amănuntele. Caragiale însă precizează mai departe: „același plan, aceleași încăperi, zugrăvite la fel".

Întărirea termenilor cu înțeles superlativ, prin alte superlative nu e recomandabilă. Această tendință nu trebuie încurajată, fiindcă duce la abuzuri și slăbește forța de expresie a cuvîntului.

14. Superlativul poate fi exprimat prin verbe care au înțeles de superlativ, *a îngrozi, a speria, a fulgera* etc.:

„E ceva *de speriat*, parol, adăogă tanti Mița: (Caragiale, Dl. Goe).

Verbul *a putea* capătă valoare de superlativ în construcțiile: „cît se poate de", „nu se poate mai", „nu mai poate de" și altele (v. nr. 16):

„Ajung în gara Iași, unde sînt întîmpinat *nu se poate mai frățește de prietenii* mei". „Caragiale, Monopol).

„Dacă știai să potrivești din gît pe moș Nichifor, apoi era *cît se poate* de șăgalnic". (Creangă, Moș Nichifor coțcariul).

„Mama *nu mai putea* de obosită". (Creangă, Amintiri).

„*Mai mare* pedeapsă decît asta, *nici că se mai poate!*" (Creangă, Ivan Turbincă).

Uneori adjectivul sau adverbul nu sînt exprimate:

„Fiul craiului îi mai trage și atunci un frîu în cap *cît ce poate*" (Creangă, Harap Alb).

15. Superlativul se mai exprimă prin *așa* și *atîta*, întrebuințate adjectival și adverbial:

De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii.. "

(Eminescu, Scrisoarea III)

Aici se arată admirația poetului pentru vremile *strălucite, glorioase*, din trecut.

„Unei femei ca preoteasa Sultana, *așa de bună* cu un copil sărman, străin, trebuia să-i dea dumnezeu o bucurie". (Caragiale, Păcat). În aceeași nuvelă: „Păcat de *așa frumusețe* și *mîndrețe* de femeie să fie *așa de crîncă* și *dîrză!*" (cf. Gramatica, p. 185).

Aici trebuie să remarcăm efectul stilistic, prin variarea întrebuințării cuvîntului *așa*, ca adjectival și adverbial.

„Firește, cînd vedem *atîtea* nedreptăți, *atîtea* prostii și greșeli... se revoltă în noi dreapta judecată". (Caragiale, Greu de azi pe mîine).

Uneori cuvîntul se repetă:

„Însă deschid Viețile sfinților și văd *atîtea* și *atîtea*, și zic: — doamne, multă răbdare ai dat aleșilor tăi". (Creangă, Amintiri).

În ultimele două exemple se subînțelege superlativul lui *multe*.

Atîta, ca adverb, reprezintă superlativul lui *mult*, neexprimat.

„Astfel, din pricina unei neglijențe a comenduirii, am rămas nedecorat, după ce am luptat atîta!" (Caragiale, Garda civică).

16. Cu ajutorul adverbului *mai* se redă nu numai comparativul, convingere care a încurcat, cum am văzut, pe autorul capitolului respectiv din *Gramatică*, ci și superlativul. Am mai întîlnit fenomenul în cîteva exemple de pînă acum (v. pp. 2, 8, 11, 25, 33, 36, 41).

Mai dăm cîteva:

„Cînd îi omul în doi peri, să te ferești de dînsul, c-atunci e cum îi *mai rău*" (Creangă, Povestea lui Stan Pățitul).

„Căci îi plăcea să iee cît de mult și ce-i *mai bun și mai frumos*, dar să facă slujbă bună nu-i plăcea". (Creangă, Fata babei și fata moșneagului).

„Numai că hoțomanul de Pavăl mi-a făcut-o... be-l-ar tăunii să-l bee, cînd i-a fi somnul *mai dulce!*" (Creangă, Amintiri).

„Grădina, sub cerul limpede de toamnă, *e mai frumoasă ca totdeauna*" (Caragiale, Reportaj).

Nimic nu-i *mai de rîs* ca plînsul
În ochii unui luptător.

(G. Coșbuc, Lupta vieții).

17. Superlativ exprimat prin numeral nehotărît:

Într-o clipă-l poartă gîndul îndărăt cu *mii de veacuri*. (Eminescu, Scris. I).

„De o sută de ori de aseară m-am așezat pe scaun, am pus mîna pe condei, dar nu e chip să m-astîmpăr". (Caragiale, Duminica Tomii).

Acest fel de superlativ e foarte frecvent în literatura beletristică și capătă numeroase valori stilistice, — de ex. cînd e însoțit de un alt superlativ similar:

Mii roiuri vorbitoare, curgînd spre vechea Romă.

(Eminescu, Strigoii).

18. Prelungirea vocalei e iarăși o formă de exprimare a superlativului (v. Gramatica, I, p. 185). Procedeul se aplică și la adverbe: „Vodă Calimach... avea o barbă ia așa de mare... *Și-ntruna* și-o pieptăna cu degetele". (M. Sadoveanu, Istorisirea Zahariei Fîntînarul). Prin această imagine vizual-dinamică, se definește figura lui vodă Calimach.

19. Superlativul poate fi redat prin augmentative *(mîncău — foarte lacom)* și diminutive:

„Aseară pe la zece și jumătate, mă duc acasă, îmbuc ceva și mă dau așa pe o parte să ațipesc *numai un minutel*, că eram prăpădit de ostenit de la foc". (Caragiale, O scrisoare pierdută).

20. Ideea de superlativ poate fi întărită printr-o negație, care intensifică puterea afirmației:

„Și unde *n-a început a mi se face negru pe dinaintea ochilor* și a tremura de mînios..." „Și unde *nu încep a fugi de-mi scăpărau picioarele*" (Creangă, Amintiri) cf. nr. 3.

21. Întîlnim și cazuri rare de superlativ — „cu asupra de măsură", care e o creație eminesciană.

Fericit mă simt atuncea *cu asupra de măsură* (Călin).

22. Cîteva cuvinte despre *foarte, prea, tare*, cu care se construiesc formele clasice ale superlativului absolut.

Folosite în poezie, *tare* și *prea* capătă valori stilistice:

Și dac-a fost pețită des,
E lucru *tare cu-nțeles.*
(G. Coșbuc, Nunta Zamfirei)

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești,
O *prea frumoasă fată.*

(Eminescu, Luceafărul)

Eu mă cunosc; sînt păcătos,
Că *prea* am dus-o-n rîs și-n glume...
Și-am *prea* iubit ce-a fost frumos!

(G. Coșbuc, Sub patrafir)

Ne vom opri ceva mai mult asupra lui *foarte,* trecut la loc de frunte în toate gramaticile, ca formă tipică a superlativului absolut.

E de observat că superlativul construit cu *foarte* și-a pierdut mult din elementul afectiv și prin urmare în forța lui de superlativ. Superlativul cu *foarte* se folosește mai mult în vorbirea orășenească decît în lumea satelor, mai mult în scrierile științific-demonstrative, în ziaristică etc. decît în literatura beletristică.

La Creangă, întrebuințarea lui *foarte* nu trece de numărul degetelor de la mîini. La Sadoveanu apare, de asemenea, rar. La Caragiale, în schimb, *foarte* se întîlnește aproape la fiecare pagină, mai ales în schițe. Aceasta, pentru că la Caragiale apare o vorbire mai ales orășenească. Apoi Caragiale mînuiește floreta satirei, unde ideile nu se succed în atmosfera tihnită din „Hanu-Ancuței", de pildă; aici ideile au o mișcare mai rapidă și *foarte* e mai expeditiv decît celelalte forme de superlativ.

În opera lui Sadoveanu apare des construcția arhaică cu „foarte" *după* adjectiv:

„Stătea stîlp acolo, în acele zile grase și vesele, un răzeș străin, care mie îmi era drag *foarte* (H. A.).

Altădată *foarte* se întrebuințează singur: „Și murăturile *foarte* îi plăceau". (I. Slavici, Popa Tanda).

În poezie, putem spune că *foarte* n-are întrebuințare. Nu l-am întîlnit niciodată în poezia lui Eminescu și nici în poezia populară[1].

Există împrejurări cînd *foarte* micșorează forța de expresie a adjectivului. E cazul cu calificativul *frumos,* atribuit unei femei. Simțul limbii ne spune că în expresia „o femeie *frumoasă",* adjectivul *frumoasă* e un superlativ. Această particularitate a fost surprinsă de scriitorii noștri mari și se reflectă în operele lor. Nu rezultă de aci că cuvîntul, în asemenea întrebuințare, nu are grade de comparație, mai exact superlativ, fiindcă de acesta e vorba. Formele de superlativ *(prea, tare)* se folosesc, mai ales în basm sau în opere cu caracter de basm (cum am văzut în „Luceafărul" și „Nunta Zamfirei" p. 33). În general însă, formele obișnuite pentru superlativul absolut, și în special *foarte,* sînt evitate.

[1]) Chiar e interesant de constatat, că atunci cînd *foarte* apare în poezie capătă un înțeles humoristic: „Un țînțar, nervos și *foarte* / Slab de constituție, / În zadar vrea să ia parte / Și el la discuție" / (G. Topîrceanu, Rapsodii de toamnă).

Să prezentăm cîteva exemple şi ne vom convinge că oricare din formele clasice de superlativ s-ar adăoga, forţa de expresie a cuvîntului s-ar micşora, s-ar banaliza, ba uneori construcţia ar atinge chiar grotescul.

Din Caragiale:

„Celălalt se-ntoarce mînînd înainte o fată voinică şi *frumoasă*, care cu mînecile cămăşii sumese pînă la subţiori, aduce pe o tavă uscătură şi udătură" (La conac).

„Căldură strînsă atîta vreme în fiinţa aceea *frumoasă* se revărsa acuma-n afară cu o pornire nebiruită" (Păcat).

„Am admirat la un tînăr zeci de albumuri pline de fotografii de femei *frumoase*" (Caragiale, Antologie). Dacă am face o interpretare *strict gramaticală*, ar însemna să credem că acel tînăr a colecţionat fotografii cu femei de o *frumuseţe mijlocie* (*frumoase* fiind la pozitiv) şi că s-a ferit de fotografii cu femei *foarte* sau *extraordinar* de frumoase.

Din Sadoveanu:

„Ai fost femeie *frumoasă* în zilele dumitale ş-ai purtat la gît mărgăritar..." (Istorisirea Zahariei Fîntînarul).

„Iar de-al doilea s-a însoţit cu văduva unui grec Negru Punte; *frumoasă* femeie ş-aceea şi bogată" (Balaurul).

Din Beniuc:

Voiam să scap *frumoasa* fată de-mpărat.

(Făt-Frumos).

Din Creangă:

„Crîşmăriţa *cea frumoasă*, luînd paharul, se închină la toţi cu sănătate..." „Şi cîte oştiri străine şi o droaie de cătane călări, tot nemţi de cei mari, îmbrăcaţi numai în fir, au trecut în vremea copilăriei mele, cu săbiile scoase prin Humuleşti, spre mănăstirile de maice, după Nataliţa *cea frumoasă*". (Creangă, Amintiri).

Din Eminescu:

Ce priveşti zîmbind în unde?
Eşti *frumoasă*, se-nţelege.
(Lasă-ţi lumea)

Atunci el cu o privire nălucirea i-ar discoasă
Cum că ea — *fumoasa* fată — a ghicit că e *frumoasă*
(Călin)

Braţ de braţ păşesc alături... le stă bine laolaltă
Ea *frumoasă* şi el tînăr, el înalt şi ea înaltă.
(Scrisoarea IV)

Putem spune că, potrivit spiritului limbii noastre, o femeie e mai frumoasă cînd e numai *frumoasă* decît e *foarte frumoasă*.

*

Credem că am atins, pînă acum, categoriile principale ale superlativului. Altele, pe care nu le-am amintit aici, se găsesc tratate în *Gramatica limbii romîne*, vol. I, pp. 185—188.

Totuşi, sfera superlativului e mult mai întinsă. În afară de categoriile pe care le-am putut identifica într-o mulţime de exemple[1], mai există şi

[1]) La scriitorii consultaţi am semnalat peste 1200 de exemple din care n-am citat, în lucrarea de faţă decît vreo două sute.

alte forme numeroase de superlativ, forme rare, unele catalogabile, altele nu. Ele sînt infinite, după cum e infinită puterea de imaginație a scriitorului.

Chiar dacă aceste expresii nu se încadrează în formele comune gramaticale ale limbii, ele trebuie să fie ținute în seamă și studiate din punct de vedere stilistic, acestea constituind în mare parte originalitatea scriitorului și forța lui de imaginație și de prelucrare artistică a limbii întregului popor[1].

Să cităm exemple de astfel de expresii:

„Ițic tocmai venea de la școală, și cînd a văzut pe Malca, *nu mai știa ce să facă de bucurie*". (Creangă, Moș Nichifor Coțcariul).

„L-au dezlegat degrabă și bietul om a povestit, gîfîind și *cu mintea pierdută de groază*, tot ce pătimise" (Caragiale, În vreme de război).

„Cînd am auzit noi una ca asta, am început a plînge *cu zece rînduri de lacrămi* și a ne ruga *de toți dumnezeii* să nu ne sluțească". (Creangă, Amintiri).

Salvat abatajul! Grindina stete!
Ai luptat, ai învins, ai fost *om*, măi băiete!
(A. Toma, Silvester Andrei salvează abatajul).

Să stea ei zeci de sute treji„
Viteji aleși între viteji.
(A. Toma, Apusuri roșii).

Titlul romanului lui Camil Petrescu: *„Un om între oameni"* — e un superlativ.

Alte expresii stilistice superlative: „... fetele *înfloresc de bucurie*" (Sadoveanu); „Viforul, afară, ajuns în *culmea nebuniei*, făcea să trăznească zidurile hanului bătrîn" (Caragiale); „... un băiet prizărit, rușinos și *fricos și de umbra mea*" (Creangă); „Afară, în *spațiul fără tavan*. Cosmin se simți mai bine" (Delavrancea) etc., etc.

Din „Stefăniță-vodă", de G. Coșbuc:

Cu ochii-nchiși și *fulgerat*
De spaima loviturii,
Se-nalță roibu-*nviforat*,
S-azvîrle-n lături și *turbat*
Ia cîmpu-n goană, îndreptat
Spre rîpele pădurii.
Se duce-*orbiș fără stăpîn*,
Cu vuiet *ca furtuna*.
Boierii-*ncremeniți rămîn*...

*

În partea a doua a expunerii de față, ne vom ocupa de aspectul stilistic al superlativului, fără a neglija pe cel gramatical, ambele obiective urmărite de noi fiind justificate de stilul lucrării.[2]

---

[1]) B. V. Tomașevschi, în art. „Limbă și literatură", citat mai înainte, spune următoarele: „Pe istoricul și criticul literar îl interesează individualul din limbă. Formele particulare care pot părea neînsemnate în *sistemul general al limbii* (s. n.), deseori se dovedesc a fi foarte substanțiale în întrebuințarea individuală a limbii (op. c. t. pp. 234—235)

[2]) De altfel, *Gramatica l. romîne*, acordă o mare atenție stilisticii și exprimării afective și tocmai în aceasta constă unul din meritele ei. Prin numeroasele exemple culese din scriitorii noștri mari și din literatura populară, *Gramatica* devine o operă *vie*, care oglindește în adevăr limba întregului popor.

Valoarea stilistică a superlativului e de o mare însemnătate în literatura beletristică. În operele de imaginație se întîlnesc la fiecare pagină forme superlative. E unul din mijloacele des întrebuințate de scriitori pentru a da varietate, culoare și relief stilului și a arăta astfel atitudinea scriitorului și a eroilor săi față de viață și societate.

Să semnalăm, de pildă, superlativele dintr-o bucată literară din „Nunta Zamfirei" de G. Coșbuc:

Dar ca Săgeată de *bogat* / *Nici astăzi domn pe lume nu-i*
Și-avea o fată, — fata lui — / *Icoană*-ntr-un altar s-o pui / La închinat.
Și dac-a fost peţită des, / E lucru *tare cu-nțeles.*
Dar dintr-al prinților șirag, / Cîți au trecut al casei prag, / De bună seamă *cel mai drag* / A fost ales.
Și patru margini de pămînt. Ce strîmte-au fost în largul lor / Cînd s-a pornit s-alerge-n zbor / Acest cuvînt *mai călător* / *Decît un vînt!*
Și doamnele grăbit au prins / Să se gătească din adins / *Ca niciodat.*
La tot rădvanul patru cai, / *Ba patru sori!*
Din cît loc poți gîndi să baţi / venit-au *roiuri* de-mpărați.
Ce fete dragi / dar *ce comori* / *Pe* rochii lungi țesute-n flori!

Un trandafir în văi părea!
Frumoasă cît eu nici nu pot / *O mai frumoasă să-mi socot* cu mintea mea.
Iar la ospăt! *Un riu de vin!*/ *Mai un hotar tot a fost plin.* /De mese, și tot oaspeți rari / Tot crai și tot crăiese mari, / Alăturea de ghinărari / De neam străin.
A fost *atîta chin și cînt* / *Cum nu s-a pomenit cuvînt!*/
Și soarele mirat sta-n loc / Că l-a ajuns ș-acest noroc/ Să vadă el *atîta joc*/ P-acest pămînt!/
Cît *mac e prin livezi,* / *Atîția ani la miri urez!*

Dar dacă criticul literar trebuie să țină seamă de formele rare, pentru a le supune analizei din punct de vedere stilistic, ar fi greșit să se creadă că el poate să neglijeze expresiile superlative care intră în categoriile comune gramaticale. Criticul literar va trebui să privească aceste construcții comune, nu numai în ele însele, ci în raport cu contextul, cu intensitatea și gradarea sentimentului, cu ideea fundamentală a operei, cu ritmica, rima etc.

Să analizăm cîteva texte în care superlativul e exprimat prin repetarea cuvîntului. De ex. în cuvintele lui Pristanda, adresate Zoei: „Am fost coană Joițico. *Se lasă greu, greu de tot:* o mie de poli, ori deputăția" — nu putem vedea numai un simplu fenomen de repetiție a cuvîntului *greu.* Aici se repetă două locuțiuni verbale, a doua fiind eliptică de verb, însă completată printr-o locuțiune adverbială („de tot") care-i imprimă caracterul superlativ.

Altfel se pune problema repetării cuvîntului în versurile lui M. Beniuc:

Zi și noapte zboară, trec,
Zboară, trec și se întrec
Stoluri-stoluri peste zare, —

(Cîntec)

pe care trebuie să le socotim ca *o unitate stilistică,* în care apare repetiția a două verbe, a substantivului, și mai apare încă un superlativ format dintr-o locuțiune adverbială.

Criticul literar nu va pierde din vedere să releveze pe *se întrec*, prin care se realizează o măiastră îngemănare a elementului auditiv *(trec-întrec)* cu dinamismul acțiunii, intensificat prin această expresie.

Tot o repetiție e și în versurile lui A. Toma din „Silvester Andrei salvează abatajul":

Pe vagonetarul Andrei îl fulgeră-un gînd:
„E moartea, Silvester, fugi, fugi, ești la rînd..."

Aici însă este altă atmosferă sufletească, alt ritm psihologic, repetiția se asociază cu înțelesul verbului *fulgeră* etc.

Rămîne criticului literar sarcina de a duce mai departe operația de analiză a textului, după ce materialul i-a fost pus la dispoziție de gramatică, de care criticul literar nu se poate dispensa.[1]

Să mai analizăm unele exemple în legătură cu valoarea stilistică a superlativului exprimat prin categoriile gramaticale, expuse în prima parte a lucrării.

Am putea vorbi de un superlativ al humorului:

Creangă: „ba că am să petrec între oameni mari; ba că-s plin de noroc *ca broasca de păr*..." (Amintiri).

A căzut... ba nu! Din goană,
Mic, elastic și *urgent*
Lîngă-o tufă de simziană
A făcut un compliment

(Un iepure)

Dar cînd știu c-o să vă-nghețe
Iarna mizerabilă,
Mă cuprinde o tristețe
Iremediabilă.

(Topîrceanu: Rapsodii de toamnă).

Există un superlativ al ironiei, de care uzează din belșug Caragiale în opera sa cu caracter satiric.

Caragiale se folosește de formele comune de superlativ. Dar *modul* cum se folosește de ele constituie poate cea mai originală caracteristică a stilului satiric al lui Caragiale. Caragiale imită, în stilul său propriu, felul de exprimare al personajelor din schițe. Mai mult, imită *stilul general* al vorbirii din societatea în care se mișcă eroii săi, Caragiale nu contrazice, formal, defectele societății. Dimpotrivă, el le aprobă. Și face aceasta cu o politețe, cu o curtoazie, cu o amabilitate de adevărat „om de lume". Satira reiese, firește, în deosebi din acțiune și din vorbirea personajelor, dar și din aceea că scriitorul simulează o totală adeziune la opinia societății pe care o satirizează.

Astfel, Caracudi din „O cronică de Crăciun" este, pentru Caragiale, *„excelentul* nostru colaborator" (așa crede el, Caracudi, despre sine), madam Panaiotopolu din „Cadou", pe care autorul o disprețuiește în fond, e *„mai nostimă decît totdeauna"*.

[1]) După cum nici gramatica nu poate ignora stilistica: „Problemele de stilistică aparțin în măsură egală atît lingvistului cît și istoricului și criticului literar", spune Tomașevschi (op. cit., p. 217).

„A! *irezistibilă* grație, cum știi tu să poruncești!" (Lanțul slăbiciunilor). „Un tip *eminamente simpatic* este amicul x"; „El (amicul x) știe *cîtă admirație-mi* inspiră, *cît ascendent moral și intelectual* exercită asupră-mi". (Amicul x). „Dar ce *talent!* cu ce *facilitate* și personală apucătură îți aruncă rima!" E vorba de tînarul Piccolino, din „O cronică de Crăciun", care „în mai puțin de o jumătate de ceas", îi prezintă autorului un teanc de versuri: „trei pumni de stafide școală-modernă, *pline de savoare*".

Din „High-life": „Mai ales într-o societate foarte restrînsă și *foarte aleasă* ca societatea din Tîrgul Mare, un cronicar de salon trebuie să-și drămuiască atenția cu cea mai mare strictețe". „A fost un bal cum nici într-o capitală de județ *nu se poate mai splendid*". Aici, Caragiale parodiază stilul lui Edgar Bostandaki, iar acest stil e *pe placul societății high-life* din Tîrgul Mare, fiind *propriu vorbirii acestei societăți.*

Începutul schiței „Tempora": „Acum cîțiva ani, unul din *cei mai de seamă* studenți ai universității noastre era și tînărul Coriolan Drăgănescu. Avea inteligență vie, caracter *de bronz,* temperament *de erou;* pe lîngă acestea natura-l înzestrase cu un talent de orator de o putere *irezistibilă*". „Pînă aici, Coriolan era mare, era *incomparabil;* dar aci, la statua eroului de la Călugăreni, era *prodigios*". Desigur că toate aceste superlative nu sînt străine de frazeologia demagogică a lui Coriolan Drăgănescu.

Cîteodată, această excesivă amabilitate a scriitorului, de care am vorbit, depășește caracterul ironic și devine sarcastic: *„Ah! cît de rău îmi pare!* am pierdut un *atît de bun amic!"* — cărui „amic", cu cîteva clipe înainte, autorul îi trăsese „două perechi de palme", pentru faptul că „amicul", într-o scrisoare *de recomandație* către o persoană influentă, îl făcuse „măgar".

Nu mai vorbim de superlativele care apar în vorbirea eroilor lui Caragiale. Într-o tiradă, Cațavencu concentrează toate formele clasice de superlativ: „Mi s-a făcut imputarea că sînt *foarte,* că sînt *prea,* că sînt *ultra*-progresist..., „iar cînd se lasă furat de fraza demagogică, pierde din vedere conținutul de idei al cuvintelor: „Industria română *e admirabilă,* e *sublimă,* putem zice, dar lipsește *cu desăvîrșire*".

În operele literare, superlativul domină adesea pasaje întregi, fie că se repetă sub aceeași formă sau sub forme variate. Dacă acest procedeu e folosit de Eminescu sau de Caragiale, de pildă, atunci se realizează, atît ca conținut cît și ca expresie artistică, efecte unice în literatură și în însăși opera scriitorului respectiv.

Acumularea de superlative se prezintă, de multe ori, sub forma repetiției cuvintelor *cît, cîți, cîte, ce:*

Lună tu, stăpînă mării, pe a lumii boltă luneci
Și gîndirilor dînd viață, suferințele întuneci,
Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta fecioară,
Și *cîți codri*-ascund în umbră strălucire de izvoară!
Peste *cîte mii de valuri,* stăpînirea ta străbate,
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate!
Cîte țărmuri înflorite, *ce palate și cetăți,*
Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți!
Și în *cîte mii de case* lin pătruns-ai prin ferești,
Cîte frunți pline de gînduri, gînditoare le privești!

(Eminescu, Scrisoarea I)

Asemenea procedee întîlnim la toți marii scriitori.

Din „Amintirile" lui Creangă: *„Lume și iar lume! Și cîte tîrnosîri și zidiri* de biserici din nou; și *cîte soboare și revizii* de fețe bisericești și politicești; și *cîți străini* din toată lumea, și *cîte inimi* — purtate de dor; și *cîte suflete* zdrobite și rătăcite n-au trecut prin satul nostru spre mănăstiri? *Lume, lume și iar lume!"*

Aici se subînțelege superlativul cuvintelor *mulți, multe.* În alte acumulări exclamative se repetă adjectivul. Iată evocarea locurilor copilăriei, de care scriitorul se despărțea pentru totdeauna: *„Dragu-mi* era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul. *Dragi-mi* erau tata și mama, frații și surorile și băieții lui... Asemenea *dragi-mi* erau șezătorile, clăcile..."

Să citim schița lui Caragiale „Caut casă", în care autorul evocă orașul copilăriei sale și ne vom putea convinge de valoarea superlativelor exclamative, din punct de vedere al varietății de expresie și al puterii de sugestie.

Sînt cazuri cînd superlativul exclamativ nu se exprimă prin *semnele gramaticale* ale exclamației, pe care le-am văzut; el reiese dintr-o anumită tonalitate sufletească, rezolvată în expresia artistică prin alte mijloace decît cele obișnuite. Ne gîndim la o pagină din schița „Monopol". În vara anului 1907, Caragiale venea de la Berlin și mergea la Iași. Trenul pleacă din Pașcani:

„Am pornit. Merge, și înaintăm domol în sus spre Ruginoasa, și ne apropiem de culme..."

„Blînda melancolie a țăranilor moldovenești — un cîntec de neam mîhnit, din glas copilăresc, ajungînd la mine limpede din de-departe vale — închipuirea marelui sinistru de acum două luni — apropierea de Iași... Apoi dulci amintiri din zilele primei nesocotințe tinerești — gînduri amare din pragul cu deșarte regrete ale bătrîneții... Toate mă-npresoară și care de care luptă să mă-ngenunche și să mă copleșească..."

Mijloacele artistice întrebuințate, atît lexicale cît și sintactice, variația în topica epitetului, *(blînda* melancolie, neam *mîhnit, marelui* sinistru, *dulci* amintiri, *gînduri* amare, *deșarte* regrete), admirabila creație „din de departe vale", alegerea verbelor cu caracter superlativ *(„să mă-ngenunche", „să mă copleșească")* — toate contribuie la zugrăvirea unui suflet cuprins de adîncă melancolie.

Rareori Caragiale se pierde în reverii și sentimentalisme (cum ar fi „caut casă", „Ion Brezeanu"). Pasajul citat însă e singura manifestare cu adevărat elegiacă din toată întinsa lui operă. Este superlativul melancoliei lui Caragiale...

În asemenea pasaje cu acumulări de superlative, se întîlnește adesea un fenomen plin de interes în ceea ce privește realizarea expresiei artistice și anume: superlativele înghit pozitivele *(pozitive,* — din punct de vedere gramatical): printr-un fel de atracție afectivă, pozitivele devin și ele superlative.

Să citățm începutul „Amintirilor" lui Creangă:

„Stau cîteodată și-mi aduc aminte *ce vremi* și *ce oameni* mai erau în părțile noastre, pe cînd începusem și eu, drăgăliță-doamne, a mă rădica băiețaș la casa părinților mei, în satul Humulești, din tîrg drept peste apa Neamțului; sat

mare și vesel, împărțit în trei părți, care se țin tot de una Vatra Satului, Delenii și Bejenii. Ș-apoi Humulești și pe vremea aceea nu erau numai așa, un sat de *oameni fără căpătîi,* ci sat vechi răzășesc, întemeiat *în toată puterea cuvîntului:* cu gospodarii *tot unul și unul,* cu flăcăi voinici și fete mîndre, care știau a învîrti și hora, dar și suveica, *de vuia satul* de vătale în toate părțile; cu biserică frumoasă și niște preoți și dascăli și poporani *ca aceia,* de făceau mare cinste satului lor".

Superlativele exclamative: *ce vremi* și *ce oameni,* apoi celelalte expresii superlative subliniate superlativizează oarecum și restul pozitivelor și Creangă ne evocă, astfel așa cum îi apare lui în amintiri, o vie icoană a unui sat răzășesc de pe vremuri, plin de viață și de prosperitate.

Să citățm un alt pasaj, tot din „Amintiri":

„Și, doamne, *frumos* era pe atunci, căci și părinții, și frații, și surorile îmi erau sănătoși, și casa mi-era *îndestulată,* și copiii și copilele megieșilor erau *de-a pururea* în petrecere cu noi, și *toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare,* de *parcă era toată lumea a mea*".

Aici superlativele *frumos* (exclamativ), *îndestulată, de-a-pururea* sînt urmate de expresiile subliniate de noi, care se succed în mod gradat și sînt în întregime superlative.

Ce reprezintă acest pasaj sub raportul conținutului? În aceste rînduri se cuprinde însăși apoteoza copilăriei fericite, este copilăria generațiilor, copilăria noastră a tuturor, exprimată însă o singură dată în scris, de un copil genial, care se scălda în apa Ozanei, pe la mijlocul veacului trecut...

*

Un cuvînt trebuie să spunem despre superlativul iubirii. Îi consacrăm un paragraf special, pentru motivul că e un sentiment care stă la baza însăși a existenței și străbate ca un fir roșu, întreaga literatură a lumii, de la începuturile ei și pînă astăzi. Superlativul iubirii își are stilistica lui proprie.

Poeții și-au pus adesea întrebări asupra acestei forțe uriașe a naturii și s-au lăsat ispitiți a-i da definiția.

Cunoaștem în literatura noastră două definiții ale amorului. De remarcat este că ambele privesc amorul sub aspectul suferinței. Una e a lui Eminescu:

Ce e amorul? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci *mii de lacrimi* nu-i ajung
Și *tot mai multe* cere.

Aici sînt două superlative: primul, exprimat prin numeralul nehotărît, al doilea — „și tot mai multe cere", — întrece în intensitate pe cel dintîi, însă nu-l putem cataloga. Ambele superlative formează un tot, care nu se poate separa. Este o expresie stilistică, de o mare originalitate, a genialului poet, care rămîne exclusiv și definitiv în proprietatea lui.

O altă definiție o găsim în poezia populară. Din numeroase forme și variante pe care le-am întîlnit, ne-am oprit la următoarea:

Nici o boală *nu-i mai grea*
Ca dorul și dragostea.

E un superlativ relativ, după care urmează, într-o gradație ascendentă, un alt superlativ, în care se asociază evocarea morții:

De boală zaci și te scoli,
De dragoste *zaci și mori.*

În alte versuri ne e înfățișată *universalitatea* sentimentului de dragoste, prezentat ca o forță cosmică:

Cît îi lumea-n lung și-n lat
Dorul zboară legănat
Și se duce nemîncat
Și iar vine nechemat.

Un fenomen caracteristic, în legătură cu sentimentul dragostei, este următorul: Pentru cel care iubește, ființa adorată e *unica* în timp și spațiu și e înzestrată cu toate calitățile posibile. În literatură acest lucru e mai mult subînțeles. El reiese din descrierea situațiilor, din desfășurarea acțiunii, din dialoguri etc., rar însă este exprimat direct.

Citățm, ca pe unul din aceste cazuri rare, un vers celebru din „Steluța" lui V. Alecsandri:

Tu care ești pierdută în neagra veșnicie,
Stea dulce și iubită a sufletului meu,
Și care-odinioară luceai atît de vie,
Pe cînd eram în lume tu singură și eu.

Dacă în poezia cultă, fenomenul unicității ființei iubite apare rar, el e frecvent în poezia populară și se prezintă sau sub o formă generală:

Fie voinicii ca norul,
Dacă nu e puișorul...
Fie voinicii ca iarba,
Dacă nu e neica, geaba,

sau prin raportarea la un anumit aspect fizic al ființei iubite — de obicei *ochii* și *sprîncenele:*

Plin îi satul de feciori,
Nu-s c-a badii ochișori,
C-așa-s ochii mîndrului
Ca și mura cîmpului
Care-i coaptă la pămînt
Și nu-i ajunsă de vînt
Care-i coaptă la răcoare
Și nu-i ajunsă de soare...

sau:

Puică, strîncenele tale
'S pene de privighetoare,
Cînd le sui, cînd le cobori,
Din picioare mă omori.

Alteori, la calitățile fizice se asociază și cele morale:

Frunză verde peliniță,
Măi bădiță, măi bădiță,
Nu-ți găsesc samăn pe lume,
Nici la suflet, nici la nume,
Nici la ochi, nici la sprîncene,
Două ape, două pene;
Nici la limbă, viers de frunză,
Cînd vrei mîndra să te-auză
Și din gură să-ți răspunză ...

Această exprimare, în poezia populară, a unor realități sufletești pentru care nu găsim corespondent în poezia cultă, ne îndeamnă ca, în finalul expunerii noastre, să adăogăm un cuvînt despre importanța poeziei populare și despre primatul acesteia asupra celei culte.

În cercetările noastre asupra poeziei populare, nu trebuie să uităm — lucru care se uită adesea — că poezia populară a existat înaintea lui Alecsandri, Eminescu și Sadoveanu; nu trebuie să uităm că acești scriitori au ajuns la culmea talentului lor numai întrucît și-au însușit și asimilat graiul popular și poezia populară; că poezia populară servește încă la inspirația poeților de astăzi și va servi și la a celor de mîine; că poezia populară este o mină cu zăcăminte imense, a cărei exploatare este încă departe de a fi epuizată.

În poezia populară, întîlnim, viziuni hiperbolice, care ne aduc aminte de epopeele homerice. Iată descrierea temniței în care era închis Corbea, din balada cu același nume:

Aicea, cînd am intrat
povestește el mamei sale,
ce-am văzut cînd m-am uitat?
Bîjbîiau șerpoaicele
și erau
ca acele,
broaștele
ca nucile,
năpîrci ca undrelele.
Acum sînt șerpoaicele,
maică, sînt *ca grinzile,*
broaștele
ca ploștile
și năpîrci *ca butile.*

Apoi îi spune traiul lui în temniță, oglindit în înfățișarea fizică:

In temniță m-am uscat,
că-n ea, de cînd am intrat,
din chica ce mi-a crescut
mi-am făcut
de așternut,
cu barba- m-am învălit,
cu mustăți m-am ștergărit.

Ceea ce e vrednic de reținut, e că această înfățișare fabuloasă a lui Corbea mai e redată în cursul poeziei, în momentul cînd Corbea apare în

fața boierilor, însă de data aceasta rapsodul popular ni-l prezintă cu alte imagini și cu altă cădere ritmică:

Boierii cruce-și făcea,
de urît ce mi-l vedea;
barba
îi bate genunchiul
chica
îi bate călcîiul
barba și mustăți
i-acopere mîinile,
genele,
sprîncenele
i-nfășoară brațele

Frica provocată de asuprirea stăpînirii feudale, este prinsă, de poetul popular, în imagini în care nu e nici urmă de superlativ formal:

De frica zapciului
Și de groaza birului
uitai drumul satului
și coarnele plugului

Nicăieri în poezia cultă nu a fost exprimat superlativul tinereții și voiniciei, cu atîta vigoare și plasticitate, ca în versurile poetului popular:

Cine-i tînăr și voinic,
iese noaptea la colnic
fără par, fără nimic;
fără par, fără pistoale,
numai cu mîinile goale.

Iar frumusețea supremă a peisajului romînesc a fost redată cîndva în vremea de demult, de un ciobănaș din munții Moldovei, printr-o imagine neegalată, simplă și armonioasă, ca și poenile pe care-și păștea mioarele: Pe-un picior de plai / *Pe-o gură de rai,* / Iată vin în cale, / Se cobor la vale /, Trei turme de miei / Cu trei ciobănei...

În adevăr, în imaginația poporului nimic nu-i mai frumos ca *raiul*...

*

G. Ibrăileanu a afirmat, în studiul său despre poezia populară, că Eminescu este singurul dintre poeții noștri care s-a ridicat, *poate* pînă la frumusețea „Mioriței".

La o privire fugară, s-ar părea că e o micșorare a geniului eminescian... Dimpotrivă. Afirmația criticului ieșean constituie cel mai înalt omagiu adus marelui poet, dar totodată un imn de slavă, rdicat în cinstea poeziei populare.

Priveliște măreață! Pe culmile cele mai înalte ale poeziei romînești, se întîlnesc două genii: geniul lui Eminescu și geniul creației populare.

Studiu asupra poeziei „Mitologicale" de Mihail Eminescu[1)]

de EMILIA ȘT. MILICESCU

Poezia *„Mitologicale"*, cunoscută publicului cititor abia de la centenarul nașterii poetului, se găsește în manuscrisele lui Eminescu la Biblioteca Academiei R.P.R., sub cota 2285 pag. 97 verso, pe un caiet neliniat, de format mic.

Din datele caietului reiese că a fost scrisă între 1873—75 și că Eminescu n-a mai revenit asupra ei, așa cum a făcut-o cu atîtea alte poezii aflate în numeroase variante în caietele rămase de pe urma poetului.

Cercetarea ei, ca a oricărei creații artistice, trebuie să țină seama că granițele dintre fond și formă sînt cu neputință de stabilit. Viața operei literare stă tocmai în întrepătrunderea celor două elemente. Fondul ei se străvede prin măestrita expresie ca o licoare de preț care ia forma unui vas străveziu cu culori schimbătoare, făcînd una cu el pentru ochiul privitorului. Fără vas, lichidul s-ar risipi, n-ar putea să impună conștiinței noastre însușirile lui; vasul fără lichid ar fi o formă goală, incapabilă să ne emoționeze.

Studiind manuscrisul, îți dai seama că Eminescu a scris poezia *„Mitologicale"* mărunt și ordonat, în șiruri ușor îndreptate în sus, ca dintr-o singură răsuflare. Doar șapte neînsemnate modificări, pe care se pare că poetul i le-a adus curînd după crearea ei. Prima corectură este în versul al IX-lea, care, din *„codrii bătrîni rîd și ei din adînc cînd vor să-l salute"* a devenit

„codrii bătrîni rîd și ei din adînc și vuind îl salută" deoarece expresia era identică cu cea folosită pentru munți, puțin mai înainte, versurile 7—8:

„Hohot adînc bătrînul cînd vede că munții își clatin
„Și-și prăvălesc căciule de stînci cînd vor să-l salute...

Poetul a găsit — pe bun drept — mai fericită exprimarea caracteristicei codrilor în furtună prin gerunziul, „vuind" care însoțește imaginea crengilor plecate pînă la pămînt, ca un salut respectuos, căci imaginea vizuală e însoțită de complementul ei auditiv, evocat prin sensul cuvîntului și prin sonoritatea lui onomatopeică.

A doua corectură a schimbat epitetul „mîndre" cu „blonde", în versul al XXXVIII-lea:

„Însă-a popoarelor mîndre de stele guverne-ndărătnici

[1)] Comunicare ținută în cadrul filialei București a Societății de științe istorice și filologice din R.P.R.

„Vai! nu făcuse șosea cum se cade pe cîmpii albaștri", a fost schimbat — se pare după prima lectură, în:

„Însă-a popoarelor blonde de stele guverne-ndărătnici

căci epitetul „blonde" evoca mai bine prin colorit, imaginea puzderiei de stele.

Apoi, în versul 45 uraganul:

„Se scărpina de un șir de *stînci* ca de un gard de răchită" din prima versiune, termenul „stînci" i s-a părut probabil impropriu față de termenul al doilea al comparației „ca de un gard de răchită" și a schimbat „stînci" cu „păduri" care putea evoca mai bine imaginea regulat dințată a unui gard, decît stîncile cu atît de variate forme și mărimi.

Mai departe, imaginația poetului văzuse pe bătrînul crai întors în palatul său, cufundîndu-se în patul de „pîcla-nfoiată", dovadă începutul versului următor din manuscris:

„Pe un pat de p..."

șters cu o linie, după care continuă cu cinci versuri în care întregește imaginea craiului beat, totuși în stare să se dezbrace și să-și pună lucrurile la locul lor, după rînduiala zilnică, întocmai ca un moșneag la care, de-a lungul vieții, ordinea a intrat în actele reflexe:

„... Uraganul mahmur poticnește
Spre castelul de stînci ce-și deschide uriașa lui poartă
„Spre a-l primi pe bolnavul bătrîn în surele hale.
„El își ia coroana din cap și în cui o atîrnă
„De sclipește-n noapte frumoasă și roșie — un fulger
„Incremenit în nouri. Cojocul l-anină
„El de cuptor... ciubote descalță, și negrele-obiele
„Cît două lanuri arate le-ntinde la focul Gheenei
„Să se usuce...

Un alt început de vers e constituit de silaba „cu" pe care apoi Eminescu a tăiat-o, spre a continua cu versul:

„... chimirul descinge și varsă dintr-însul
„Galbeni aprinși, într-un vechi căuș afumat de pe vatră
„Mare cît o pivniță...

Mai departe, pentru a reda mișcarea, Eminescu s-a servit de personificarea „un vînt bătrîn", schimbată apoi în aceea de „un ger bătrîn și avar":

„... Iară afară
„Vezi un ger bătrîn și avar cu fața mîhnită
„Cărăbănind al zorilor aur în saci de-ntuneric,
„Ca să-l usuce-n rubine.

E greu de intuit scopul poetic al lui Eminescu în această schimbare. Poate că vîntul bătrîn putea rămîne, din moment ce esența fenomenului prezentat în poezie este mișcarea aerului. De ce a înlocuit poetul vîntul cu gerul? Pentru a sugera răcoarea înserării?!

În sfîrșit, ultima modificare din manuscris este înlocuirea verbului „iese" cu „se scoală" în versul:

„Iar a doua zi *se scoală* bătrînul și urcă Rarăul
„Numai în cămeșoi, desculț și fără căciulă
„Și se scarpină-n cap-somnoros uitîndu-se-n soare.

Schimbarea aceasta a avut probabil ca scop să țină prezentă în mintea noastră imaginea craiului beat din ajun, care trebuie să fi horăit strașnic noaptea întreagă, iar a doua zi, încă somnoros, abia „se scoală", nu „iese", așa cum ar fi ieșit oricine dimineața din casă, după o zi și o noapte obișnuită, necolorate de comicul și nesăbuirea acțiunilor date de beție.

Încolo, nici o schimbare.

Cunoscînd din celelalte manuscrise munca titanică pe care Eminescu a pus-o în cizelarea operelor sale, putem deduce că dacă această creațiune prezintă reale lipsuri, mai curînd sau mai tîrziu, autorul ei ar fi luat-o cu răbdarea și instinctul artistic care i-au caracterizat munca de creator și i-ar fi dat o formă încă mai strălucită, sudînd corespondența ei cu fondul, precizat și pus mai bine în lumină.

Geneza operei *„Mitologicale"* este o problemă care se impune cititorului ei de la prima lectură. Răspunsul la această problemă poate începe chiar de la titlul poeziei.

„Mitologicale" pare să se fi născut dintr-un joc al imaginației poetului, într-un moment în care lumea obișnuită i s-a părut prea strîmtă pentru gîndul lui. Din punct de vedere filologic, sufixul — *ale,* pare să fie înrudit cu sufixul bulgăresc — *eli,* cu ajutorul căruia, atît în limba bulgară cît și în cea romînă, se exprimă rezultatul acțiunii unui verb. În combinație cu adjectivele, cum este în cazul nostru, — mitologic — dă naștere unor substantive abstracte.

Într-adevăr, cuprinsul poeziei, prin arta personificării, dă viață unor fenomene din natură care au căpătat nume prin procesul abstractizării.

Care a fost cauza externă care a dat poetului pretextul acestei creații?

Din manuscrisele lui Eminescu ne dăm seama că personalitatea lui a adunat atîtea cunoștințe din atît de felurite domenii de activitate, ca într-un uriaș și complicat condensator; că în scurta lui viață a avut totuși destulă vreme ca acest material brut să se topească la curentul de înaltă tensiune al unui geniu creator și că, motive mari, cunoscute din literatura universală, ori străvechi tradiții de cultură și viață romînească, după ce le întipărea în suflet și le păstra vreme îndelungată ca într-o gestație spirituală, se împrospătau prin acțiunea fanteziei sale bogate, se transformau mereu și tindeau neîncetat către o creație originală, unică.

E firesc să ne închipuim că motivul inspirației lui Eminescu în această poezie a fost o puternică impresie exercitată asupra simțirii lui de o furtună reală. Eminescu însuși mărturisea că el e poet de ocazie, în sensul că nu scria ca un meseriaș al scrisului, oricînd era nevoie, ci numai atunci cînd un sentiment puternic îi cerea să-i dea expresie. Aceasta ne face să credem că cu toată uriașa muncă ce a depus pentru stăpînirea și înnoirea tehnicei poetice, creația lui Eminescu era totuși determinată de o intuiție, de o impresie fundamentală și numai ulterior, arta lui țesea elementele menite s-o pună în lumină.

Peste impresia produsă de fenomenul din natură, s-au adăugat, desigur, imaginile concretizate în opere literare anterioare, înfățișînd același fenomen. Care au fost operele anterioare care au slujit de model poetului la crearea acestei opere, ne-o spune titlul poeziei. Titlul ne călăuzește neîndoios către mitologie și iată ce se poate găsi în mitologia greacă în legătură cu acest subiect:

Eole este fiul lui Neptun și al lui Arne, fiica unui rege din Arhipelag, care rege, aflînd de dragostea fiicei sale cu Neptun, o izgonește; Arne ajunge în Lucania unde naște 2 gemeni — Eole și Beoțius. Regele din Lucania adoptă copiii. Mai tîrziu ei îl detronează. Eole ajunge în Liparia, se căsătorește cu Cyana, se stabilește în insulele Eoliene și are împreună cu Cyana 6 băieți și 6 fete. Tatăl lui, Neptun, îl face regele vînturilor și în această calitate el găzduiește binevoitor pe Ulisse timp de o lună. Cele 4 vînturi pe care le stăpînește sînt: Boreas-Viforul, Notus-Austrul sau Băltărețul, Euros, care unindu-se cu Notus devine Crivăț, și Zefirul. Cînd aceste 4 vînturi se unesc și devin furioase, iau numele de vîrtej, furtună sau uragan care răscolește totul în cale.

Despre Eole și Soare mitologia spune că se certau adesea pentru întîietate. Tot mitologia spune că zeul mărilor, Neptun, care uneori se arată în formă de cal, își are reședința în adîncimile Mării Egee unde-și ține închiși caii marini, telegari impetuoși cu coamă de aur. El poartă diademă, într-o mînă ține tridentul și cu alta liniștește valurile, iar cînd părăsește locuința sa din fundul mărilor, îmbracă armură de aur și alunecă în carul său pe luciul apei, înconjurat de monștri.

Mitologia greco-romană însă constituie doar material de construcție al poeziei inspirată de un fenomen real, sau este chiar acel „primum movens" care l-a făcut să observe apoi o furtună reală și s-o redea în poezia sa? Cine ar putea răspunde cu certitudine?

În manuscrisele lui Eminescu găsim nenumărate fragmente în care poetul a încercat să traducă din Iliada și Odisseia opere în care miraculosul este încrustat într-un plan de viață atît de reală, încît îți strecoară aproape îndoiala asupra existenței pe care tu însuți o trăiești, atît este de puternică impresia pe care ți-o face traiul acelor zei activi ori leneși, sublimi și meschini, buni și răi, generoși și răzbunători, cu care Homer a populat Olimpul.

Din acele încercări de traducere iată pe cele care s-ar putea apropia prin imagine ori expresie de poezia studiată:

În manuscrisul 2290 la pag. 13, apar versuri izolate, neretușate, parcă consemnarea unei fugare imagini născută în mintea poetului și stinsă apoi curînd, fără a căpăta consistență în cadrul unei opere închegate:

„Zeus, de nori adunătorul, fulgerele-și scutură, ca fulgerul de răzbunare.
„Un mit de sperare pe-acei timpi furtunoși.
„Rumpînd granițele de nouri
„Privea la stele ca sub ele să-și crească sufletul mare
„Și-n adîncul disperării *mele*
„Chaos de gînd, văd doruri răsărind...

Nebuloasă, parcă imaginea propriei sale ființe cuprinsă de disperare adîncă, este simbolizată prin Zeus, stăpînul Olimpului, poate pentru puterea pe care o are ca și el de a spinteca norii prin fulgerul gîndului, făcînd să răsară din nou, doruri ce păreau stinse. Prezența lui Zeus aici este numai un element formal care probează cît de la îndemînă îi erau lui Eminescu imaginile din mitologia greco-romană. Ca legătură cu Mitologicale citatul din manuscris nu amintește decît pe departe imaginea uraganului cu coroană de fulgere și înseninarea după furtună.

Folosindu-ne chiar de epopeele homerice, iată ce găsim în cînt. XIII al Iliadei:

„Poseidon, zeul cutremur, zeul mărilor, fratele lui Zeus... din adîncimi ieșind, pogorîndu-se îndată din muntele cel prăvălatec, iute la cale porni".

așa cum iese și uraganul lui Eminescu din palatul de stînci.

„Sub tălpile-i nemuritoare, cînd se mișca, tremurau răsăritele plaiuri și codri..." Imaginea corespunde întrucîtva primirii supuse pe care i-o fac munții și codrii uraganului deslănțuit. Iar mai departe:

„Cînd a sosit, înhămat-a doi zmei cu copite de-aramă, repezi în zbor și pe gît cu coamă stufoasă-aurie",

ar putea fi caii fulgerători care poartă uraganul pe umeri de nouri în Mitologicale, cu deosebirea că poetul nu precizează numărul lor. Frămîntarea din natură provocată de uragan, în poezia lui Eminescu poate fi comparată cu fragmentul referitor la lupta Troenilor și Dardanilor, îndemnați de Poseidon, din același cînt al Iliadei:

„Ca viișor de aprige vînturi, care, de tunet silite, se lasă de sus pe cîmpie și înfricoșat vîjîind, s-aruncă pe mare și-acolo mii de talazuri în clocot înalță din vuetul mării, spumegă și se boltesc și rînduri gonesc după rînduri".

Din Mitologicale:

... el mîn-oștiri de nouri contra mării... și-armia-i neagră,
Ruptă pe ici pe colea de-a soarelui roșă lumină,
Șiruri lungi fug repede, grei pe cerul cel verde.
... ai crede că lumea stă să-și iasă din vechile-i vecinice încheieture.

În Odisseia, c V întîlnim pe Neptun revenind din Etiopia. El zărește pe Ulisse apropiindu-se de țelul călătoriei sale și se înfurie:

... „clatină capul...
Imediat adunînd norii și luînd în mînă tridentul, răscolește împărăția mării, dezlănțuie deodată furtunile tuturor vînturilor opuse și acoperă cu neguri dese pămîntul și apele. În acelaș timp se precipită și luptă Antalul și Euros, vîntul impetuos din apus și înghețatul Boreas care gonește norii și rostogolește valuri enorme".

E clar că citatul redă aceeași atmosferă de dezlănțuire a stihiilor ca în prima parte a *„Mitologicale"*-lor lui Eminescu.

„... din porțile mîndre de munte, din stînci arcuite
„Iese-uraganul bătrîn, mînînd pe lungi umeri de nouri
„Caii fulgerători și carul ce-n fuga lui tună;
„Barba lui flutură-n vînturi ca negura cea argintie,
„Părul îmflat e de vînt și prin el colțuroasa coroană
„Împletită de fulgerul roș și din vinete stele.

. . . . . .

„El mîn'oștiri de nori contra mării... ș-armia-i neagră,
„Ruptă pe-ici pe colea de-a soarelui roșă lumină,
„Șiruri lungi fug repede, grei pe cerul cel verde.
„Și netezindu-și barba trece prin ei uraganul
„Dus de fulgerătorii cai în bătrîna căruță,
„Care scîrțîe hodorogind de-ai crede, că lumea
„Stă să-și iasă din vechile-i vecinice încheieture.

Din comparația fragmentelor în care ființa mitologică se aseamănă cu uraganul lui Eminescu, ne putem da seama de transfigurarea pe care a căpătat-o în opera lui, materialul împrumutat din cultura universală, ce a luat poetul din legendele mitologice, ce a adăugat, ce a modificat.

Subiectul poeziei lui Eminescu e constituit de descrierea aspectelor succesive pe care le ia natura în diferitele momente ale desfășurării unui uragan, prezentat ca o ființă supranaturală, capabilă să năruiască totul prin forța lui violentă, asemănătoare cu a lui Neptun din mitologie. Eminescu îi atribuie în plus însușiri, atitudini și defecte, ba chiar detalii vestimentare de moșneag romîn, țîfnos. Prin acest adaos Eminescu dă materialului originalitate, topind legendele mitologiei în cuptorul încins al sufletului romînesc.

Să urmărim subiectul:

Bătrînul uragan care — pe semne — își are reședința în munți, apucat de o toană, își părăsește palatul său de stînci sure și purtat de fulgere în vechiul său car care hodorogește — ca și în legende — gonește pe umerii nourilor. Barba-neagră-argintie îi flutură în vînt, părul e sburlit, dar lasă să se vadă coroana colțuroasă împletită din fulgere și stele vinete.

Elementele vizuale ale acestei descrieri sugerează minunat fulgerul și tunetul, deplasarea masivă și rapidă a aerului în timpul unei furtuni, prin personificarea atît de impresionantă. Eminescu continuă descrierea uraganului prin elementele auditive care-l pot sugera:

„Hohot-adînc bătrînul cînd vede că munții își clatin.

„Și-și prăvălesc căciule de stînci cînd vor să-l salute.

„Codrii bătrîni rîd și ei din adînc și vuind îl salută.

„Paltinii înalți și bătrînii stejar și brazii cei vecinici;

personificare care îndreptățește titlul poeziei și dă măsura puterii uraganului deslănțuit. Autohtonizarea acestor imagini ale elementelor naturii continuă: Munții au căciuli, ca oricare țăran romîn, doar că sînt de stînci.

Bătrînul crai ieșit la plimbare e întîmpinat de rîsul codrilor care-l salută vuind cu toate esențele lor de copaci, printre care poetul parcă ar vrea să sublinieze deosebit „brazii cei vecinici", poate pentru că cresc pe înălțimi, poate pentru că rămîn mereu verzi. Eminescu sugerează puterea uraganului arătînd cum este el primit de codrii bătrîni, deoarece nicăieri nu e mai vizibilă deslănțuirea lui decît în vuetul codrului, în zbuciumul copacilor îndoiți de vijelie.

Un alt element din natură însă, marea, nu primește cu supunere și bunăvoință pe craiul beat de dorința de a cutreera spațiile. Ea murmură nemulțumită, iar el trimite contra ei armii negre de nori, sfîșiate pe alocuri de razele soarelui.

Imaginile sînt deosebit de sugestive, redînd zgomotul valurilor mării în furtună și tălăzuirea norilor negri.

Ca un om îndrăcit, uraganul, satisfăcut de puterea lui, continuă cursa netezindu-și barba răscolită de vînt. Zgomotul este atît de mare, încît ai crede că lumea stă gata *„să-și iasă din vechile-i vecinice încheieture"*.

Iată Cosmosul văzut ca o ființă sau ca un edificiu cu încheieturi, gata să-și modifice înfățișarea, structura, din pricina arțăgosului bătrîn.

Comentariile soarelui care urmează, amintesc legendele mitologice în care e vorba de cearta Soarelui cu Eole. În poezia lui Eminescu soarele atribuie această furie deslănțuită a uraganului, beției — jumătate din

Oceanul Pacific sorbit — îl fac să-și rostogolească vechea-i căruță printre nouri:

„Groaznic s-a îmbătat bătrînul — soarele zice —
Nu-i minune, a băut jumătate d-Oceanul Pacific.
Rău îi mai umblă prin pîntece — acum băutura amară
Însă-s eu de vină... c-umplut-am de nouri pahare
Cu apele mării adînci, boite cu roșă lumină!"

Iată ce aspect poate căpăta în poezia lui Eminescu faptul științific al circulației apei în natură. Soarele, înregistrează deci dezastrul pe care-l prilejuiește uraganul, dar recunoaște că și el e vinovat: a umplut paharele norilor cu apele mării, le-a boit cu roșă lumină, fără să-și dea seama că prin asta atîță pofta bătrînului bețiv:

„Cine dracu știa acum că de cap o să-și facă"!

Ce este mai neașteptat, și acum nu mai ține de mitologie, ci de o ancorare în realitatea vieții contemporane lui Eminescu, este îngrijorarea soarelui că uraganul e capabil să ruineze într-o singură zi toate societățile de asigurare din țară. Poetul urmărește, desigur, să sugereze uriașa putere a furtunii, dar în același timp, jocul imaginației sale atinge cu o săgeată scopurile necinstite ale societăților de asigurare ale vremii, care urmăreau îmbogățirea unui mic număr de profitori, după paravanul unei instituții folositoare celor mulți.

Soarele capătă atributele unui copil năzdrăvan și poznaș care vrea să-i facă șoții bătrînului bețiv: bagă capul printre nouri, scoate limba la el și-l gîdilă cu o rază în barbă. Ciudat că bătrînul nu se supără, ci rîde, dar îi întoarce împunsătura numindu-l Pepelea și ironizîndu-l pentru aparența tinerețe, deși de mii de ani îl cunoaște uraganul. În felul acesta Eminescu reușește să creeze în versurile lui o mitologie românească, tot atît de fermecătoare ca cea greco-romană, poate mai caldă, pentru că recunoaștem în ea chipuri de eroi populari.

„Soarele își bagă capul prin nouri și limba și-o scoate
Și c-o rază gîdilă barba bătrînului rege".

Pana lui Eminescu atinge ușor cu critica ei aspecte ale realității: moda fardurilor care năzuiesc să păstreze o înșelătoare tinerețe femeilor bătrîne:

„Hehe! — zice bătrînul rîzînd — ce faci tu, Pepeleo?
Tînăr, hai? De mii de ani tot tînăr te văd eu,
Pare-mi că dai pe obraz cu roș, după moda de astăzi,
Altfel nu-nțeleg cum tînăr de-o mie de evi ești".

Imaginea soarelui cu obrajii fardați, de bătrînă zbîrcită, este hazlie și reușește să-l supere pe soare.

Soarele apostrofează pe bătrînul „fără obraz", atribuind ofensa pe care acesta i-a adus-o stării lui de beție care-l face să umble cu coroana pe o ureche, așa cum stau căciulile tuturor bețivilor în timp ce ei își continuă „veselia lor proastă":

„Taci moșnege făr-de obraz, te du, te trezește...
Vezi în ce stare te afli: coroana-ți stă pe-o ureche
Și cu veselia ta proastă, lumea ruini tu!"

Drumul pentru un om beat e impracticabil oricît de drept ar fi și uraganul, craiul beat, pentru care „guvernele îndărătnice" ale blondelor stele nu făcuseră șosea cumsecade, își răstoarnă carul și se înglodează în nouri.

Dar nici că-și dă seama de starea în care se află. Poetul ni-l arată abia scoțîndu-și ciubotele din glodul norilor, jucînd mocănească, glumind cu un vînt căruia îi face morișcă în păr:

„Hei, ce-i pasă! El norii frămîntă jucînd mocănească
Și pe-un vînt l-apucă de cap, făcîndu-i morișcă."

Imaginea își completează grotescul prin aceea că uraganul se scarpină de un șir de munți ca un om de un gard de nuele. Un fulger îl pișcă întocmai ca un purece. Totul e ca între oameni cu patimile lor, dar de proporții gigantice, potrivite cu lumea zeilor în care le-a plasat poetul. Ultimul amănunt face norii să roșească, iar vîntul pleacă să se culce, anunțînd potolirea furtunii:

„Se tăvălea peste cap și pișcat de un purec de fulger
Se scărpina de un șir de păduri ca de-un gard de răchită
Norii roșesc de rușine și fug, iar vîntul se culcă
Între codri și munți..."

Bătrînul e în apropierea porților arcuite ale palatului de piatră. Mahmur, ca orice om beat, intră, își atîrnă coroana într-un cui, așa cum un țăran și-ar pune căciula, cojocul l-anină de cuptor, își descalță ciubotele și își pune obielele negre să se usuce la focul Gheenei; își scoate chimirul din care varsă galbeni într-un căuș afumat și se așază în patul de pîclă-nfoiată să doarmă.

Atît de umanizată este ființa supranaturală creată de imaginația lui Eminescu, încît uităm că ne aflăm în castelul de stînci al uraganului și ne vine să ne credem în coliba oricărui moș Ion, venit acasă mahmur după beție. Doar că toate au proporții uriașe.

Lăsarea serii după ziua asta cu uragan e sugerată prin altă personificare, a gerului, care cărăbănește lumina în saci de întuneric. Ultima ei formă sînt rubinele în care s-a condensat în ultimele clipe ale zilei, tot aurul luminii.

Soarele, regretînd că fără voia lui a cauzat mării atîta zbucium, se apleacă spre ea s-o împace, îi netezește cu razele fața albastră, privește adînc în luminoasele ei unde, îi desmiardă sînul cu tot aurul razelor lui. Ca în mitologie, o dragoste între elementele naturii, o dulce împăcare după o neînțelegere între zei. Înainte de a dispărea, soarele mai scaldă odată pămîntul în razele lui, privește prin grădini, pe alei cu vișini, cu cireși și salcîmi înfloriți, în vreme ce florile din straturi, înviorate de căldura ultimelor raze ale zilei, după ce furtuna le plecase la pămînt, ridică cochet capetele, copilăroase, cu ochii plini de zadarnice lacrimi — roua.

„Soarele, ca să împace marea la ea se apleacă,
Lin netezește-a ei față albastră și adînc se uită
În luminoasele valuri a ei și sînu-i desmiardă
Cu tot aurul razelor lui."

După ce a însuflețit astfel natura întreagă urmărindu-i diferitele aspecte pe care le capătă în cursul unei zile de furtună, poetul descoperă pe aleele grădinii o fată blondă îmbrăcată în albastru care-și așteaptă iubitul, scriitor la suprefectură, consultînd oracolul unei flori de margheretă. Plimbarea ei precum și aspectul, amintește plimbarea Margaretei lui Goethe din Faust, doar că alături de iubirea dintre Soare și Mare,

dintre Gretchen și Faust, iubirea banală a fetei blonde pentru scriitorul de la suprefectură, tînăr plin de speranțe venind cu luleaua în gură, ne coboară din lumea zeilor printre oamenii obișnuiți, cu o ușoară satirizare a romantismului. Poetul chiar dă fetei blonde epitetul de „proastă" pentru lipsa ei de gust care o face să accepte dragostea unui ins atît de comun. Potrivit unui sentiment banal, natura și-a pierdut grandoarea. Soarele a apus, iar luna trece pe cer ca o cloșcă rotundă și „grasă" care lasă urmele labelor ei strălucind ca stelele.

„Soarele-a apus, iar luna, o cloșcă rotundă și grasă,
Merge pe-a cerului aer moale ș-albastru și lasă
Urmele de-aur a labelor ei strălucinde ca stele."

După o noapte liniștită, care a urmat furtunii, bătrînul abia se scoală somnoros și urcă muntele Rarău numai în cămeșoi, desculț și fără căciulă, scărpinîndu-se în cap și uitîndu-se în soare.

*

Analizînd acum arhitectonica operei, putem observa că poezia e constituită din tablouri și armonii, deci se adresează în special celor două simțuri superioare ale omului. Tablourile redate prin culori, lumini și umbre le percepem cu ochiul; armoniile sînt înregistrate de auz.

Tabloul în care Eminescu zugrăvește interiorul palatului crăesc, este de fapt un interior de casă țărănească, de proporții gigantice. Un cui pentru coroană (sau căciulă), un cuptor pe care craiul își pune cojocul, vatra cît focul Gheenii pe care bătrînul își pune la uscat obielele cît două lanuri arate, un căuș afumat pe vatră, un pat moale de „pîclă înfoiată" însă, în care se cufundă să horăie bătrînul toropit de beție. Amurgul abia e schițat prin personificare — un ger bătrîn și avar — cărăbănind al zorilor aur în saci de întunerec ca să-l usuce în rubine.

Tabloul soarelui care apune în mare este redat printr-o măiastră personificare; Soarele, ca să împace marea, se apleacă și o desmiardă.

În sfîrșit, tabloul răsăritului de lună, cloșcă rotundă și grasă (e lună plină) este redat prin imaginea caricaturală a unei cloști astrale, ce se plimbă agale prin ograda și poiata cerului.

Osebit de tablouri, elementele descriptive din *Mitologicale* au menirea să portretizeze personajele mai amplu, sau doar prin cîteva linii.

Într-o astfel de operă însă și la un poet ca Eminescu, factorul sunet are o importanță mai mare în sugerarea ideii, situațiilor și imaginilor fundamentale. Furtuna se impune conștiinței noastre, desigur, și prin semne vizibile ca legănarea copacilor, goana norilor pe cer, dar mai ales prin vuetul surd sau strident pe care-l face deplasarea masivă a aerului izbindu-se de diferitele obiecte înconjurătoare cum ar fi de exemplu orchestrația pădurilor. Ei, bine, tocmai imaginea auditivă este punctul de plecare al poeziei, însă pentru concretizarea ei în materialul limbii, poetul se folosește de personificări cu atribute care se adresează ochiului, realizînd din culoare și sunet o sinteză capabilă să impresioneze direct și simultan ambele simțuri, ba dînd și pipăitului nostru înfiorarea provocată de palele de aer rece răbufnite din gura uriașă a uraganului.

Subiectul poeziei ne amintește furtunile din domeniul muzical. Iată „furtuna" din *Simfonia VI, Pastorala, de Beethoven,* pe care poetul a putut-o cunoaște în Germania. Imaginea verbală a furtunii lui Eminescu

e mai aspră însă, asprime pe care aș compara-o cu a dimiei țărănești față de postavul fin și aș explica-o tocmai prin intenția autorului de a da culoarea locală. În al doilea rînd ne putem gîndi la furtuna din *poemul simfonic* al lui *Ceaicovski* cu o similară lungime a suflului melodic. În furtuna din *„Simfonia Alpilor" de Richard Strauss,* creată cu 10 ani după moartea lui Eminescu, găsim aceeași grandoare pe care poetul nostru a minimalizat-o aparent, intenționat, pentru a corespunde culorii locale, pentru a fi în concordanță cu unchiașul romîn hîtru. Mai potrivită decît cu toate aceste opere muzicale pare să fie cu suita simfonică a compozitorului francez *Debussy „Marea".*

Într-adevăr, furtuna din poezia lui Eminescu, ca și partea II și III din *suita* lui *Debussy,* intitulate *„Jocul valurilor"* și *„Dialogul vîntului cu marea"* se potrivesc prin puterea lor de evocare. Ca și în poezie, marea e feminină, are rol de acompaniament, de fond melodic pentru soloul vîntului și timpanele căruței.

Idila dintre soare și mare se află la *Debussy* în partea I și e intitulată *„Din zori și pîn-la amiază pe mare".* Deși în poezie idila dintre soare și mare are loc spre seară, liniștea ce s-a lăsat după zbuciumul furtunii e asemănătoare cu cea din compoziție și comuniunea personajelor perfectă. Melodiile, planurile de raze și valuri paralele în clipa cufundări soarelui în mare, sînt sugerate deopotrivă de ambele opere.

Din sunet și culoare, din lumini și umbre, liniște și zbucium ca de sfîrșit de lume, Eminescu încheagă în această poezie o scenă ce se petrece pe un plan de dincolo de nori. Ceea ce constituie pentru pămînteni plafon — cerul — e deabia podeaua scenei mitologice, înainte și în timpul furtunii.

Numai în ultima parte a poeziei, după furtună, clișeul înfățișează lumea privită de jos, prin prizma oamenilor obișnuiți, cu elementele reduse la proporțiile lor firești, uneori chiar caricaturale — luna și fata.

Modul dominant de expunere este povestirea, cu toate că și elementele descriptive și dialogul, așa cum am văzut, sînt bine reprezentate, deoarece subiectul pe care-l tratează se desfășoară în timp, cu neputință de conceput ca ceva static.

Ca mijloc de expresie poetică folosită cu predilecție de poet pentru a concretiza creația fanteziei sale, este prosopopeia. Cea mai de seamă personificare, conturată prin descrieri, fapte și atitudini, este uraganul, redînd la un nivel deosebit și din alt material, personificarea populară a sf. Ilie. Bătrîn, cu barbă argintie care-i flutură în vînt, cu păr „înflat", coroană colțuroasă împletită din fulgere și stele, într-un sat romînesc în zi de sărbătoare, uraganul neavînd ce face, a băut jumătate din Oceanul Pacific. Băutura amară îi frămîntă măruntaiele-legenda mitologică a băuturii cu care Saturn a scos afară pe Neptun, — totuși e vesel și glumeț, joacă mocănească, se dă peste cap, glumește cu vîntul, se scarpină de un șir de păduri spre hazul copiilor — soarele, care scoate limba la el. Apoi cînd beția îl prididește, se duce acasă pe șapte cărări, se desbracă, se culcă și începe să horăe. A doua zi, sumar îmbrăcat și somnoros se îndreaptă spre Rarău privind la soare și parcă n-ar vrea să-și amintească de beția din ajun.

Celelalte personificări, munții, codrii, marea care murmură contra orgiei, luptă ca o femeie îndîrjită, dar tot ca o femeie iartă pe iubit — soarele — și se lasă răsfățată.

Rolul norilor e foarte important în realizarea poeziei. Ei poartă uraganul pe umeri, formează oștiri, armii negre contra mării, din ei soarele modelează pahare pe care le împle cu apa mării și nesățiosul bătrîn le dă peste cap ca într-o cîrciumă de proporții gigantice, potrivită cu bețivul uragan. Tot norii slujesc soarelui de paravan în hîrjoana lui cu craiul beat, din nouri e glodul în care se înpotmolește căruța răsturnată a craiului și însfîrșit, acordîndu-le o sensibilitate și pudoare deosebită, norii roșesc de unele gesturi prea libere ale uraganului și fug.

Mai rămîn de pomenit luna, căreia poetul îi acordă doar sufletul unei cloști. Această imagine a lunei e surprinzătoare în opera lui Eminescu și ne amintește mai mult de umorul lui Topîrceanu decît melancolica visare eminesciană.

După furtună, florile își ridică „capurile" ca și țăranii din partea IV a Simfoniei a VI-a, Pastorala.

Tot de prosopopee țin și guvernele îndărătnice ale popoarelor blonde de stele, cu care ocazie Eminescu notează un element realist caracteristic țării noastre în sec. XIX. — drumurile neîngrijite — așa cum le cunoscuse în nenumăratele lui călătorii „per pedes", transpuse pe poziție astrală.

Analizînd însă personificările, ne dăm seama că ele nu sînt figuri simple de cugetare, tocmai pentru că o personificare pretinde împodobirea unei abstracțiuni cu atîtea atribute omenești, încît ea să capete contur, consistență în fața ochilor noștri. De aceea, fiecare dintre personificările notate mai înainte, sînt însoțite de epitete, sînt sensibilizate prin comparații și metafore. De pildă, uraganul bătrîn, mahmur. Barba-i flutură ca negura cea argintie, are obiele cît 2 lanuri arate — comparație și hiperbolă în același timp.

Repetițiile acelorași epitete amintesc epopeele homerice, ca și lipsa diminutivelor care ar fi intrat în contradicție cu atmosfera de gigantic pe care o dă mișcarea, sunetul, faptele poeziei.

Inversiunea sintactică — lumea ruini tu — trezește în minte aproape uitate versuri homerice în traducere uneori stîngace.

Mișcarea tumultoasă uneori stridentă, e redată prin abundența de versuri a poeziei. Manuscrisul arată că șuvoiul inspirației a curs nestăvilit dar învolburat, de la un capăt la altul al poeziei.

Trecînd la studiul prozodic al poeziei, putem stabili o certitudine măsura de 15—16 silabe și atît. Rimă nu există. Ici-colo, în mijlocul versurilor, peste un număr diferit de versuri, auzi cum răspunde rimat un cuvînt, ca un ecou întîrziat, al cărui glas nu-l mai așteptai: *„Pe care bătrînul rege-o făcea... Ruptă pe ici pe colea... Însă-s eu de vină... boite cu roșă lumină..."*

Să fie aceasta partea slabă a poeziei?

Studiind ritmul, găsim că Eminescu întrebuințează „săltărețele dactile". Succesiunea lor sugerează cu ușurință un galop care poate fi al cailor fulgerători sau legănarea ritmică a copacilor cu plecăciuni repetate și vuetul mării supărate ori prăvălirea năpraznică a căciulilor de stînci, toate sunete cu timbru deosebit de la unul la altul, din direcții deosebite, ca și răsucirea zănatică a vîntului beat.

În lumina acestei interpretări, o rimă perfectă, bogată, așa cum știm că Eminescu ar fi putut realiza ca de atîtea ori, ar fi împuținat poate impresia de sălbăticie a uraganului dezlănțuit. Ar fi fost o nepotrivire între curgerea unduitoare și lină a unui vers cu ritm regulat și rimă perfectă și între fondul pe care voia să-l redea: învălmășit, strident, schimbător, sălbatic, așa cum sînt atributele lui Neptun în mitologie.

Se înțelege că după un astfel de studiu, presupunem că am identificat elementele constitutive ale poeziei, sfîrtecînd, măcinînd, strecurînd și cernînd materialul creației. O nouă lectură va trebui să ne permită reconstituirea minunatei ei închegări organice, din cioburile în care am fărămițat-o. Trebuie să ne întrebăm ce fațetă a personalității lui Eminescu înfățișează această creație, prin care marele nostru poet vorbește lumii străbătînd spațiile și veacurile.

Ca într-un caleidoscop, în „Mitologicale" s-a concentrat mai mult ca în alte poezii, lumina optimismului, a umorului, dragostea de viață, dragostea de popor, de limba și tradițiile lui. Numai așa se poate explica acest impresionant personaj de mitologie românească în opera lui Eminescu. Cu mijloace simple în aparență, el crează un climat românesc în toate amănuntele sale, climat în care zeii trăiesc ca niște români veseli, uneori cu toane, evoluind în mijlocul unei naturi minunate, puternice, care traduce indirect sentimentele lor.

Intenția satirică nu întunecă sentimentul de umor sănătos ce se desprinde din întreaga poezie. Este o perfectă împletire între imagine și muzicalitate, amîndouă îmbrăcînd gîndul și sentimentul poetului prin neobișnuita lor putere de sugestie.

Poezia „Mitologicale" rămasă într-un manuscris unic, cu aparența ei imperfecțiune de formă, este o prezentare voit colțuroasă, a unor ființe mitologice cu suflet, înfățișare și moravuri de țărani români. Perfecționarea formei ar fi dus la un rafinament nepotrivit cu însușirile rustice, primitive ale personajelor și de aceasta Eminescu s-a ferit.

Turgheniev spunea că ceea ce l-a mîntuit în clipele de îndoială a fost limba lui. Se poate spune și despre Eminescu la fel.

Ca după orice analiză a unei opere de artă, ne dăm seama că între constatările pe care le-am făcut și ceea ce poate fi esența creației lui Eminescu, persistă deosebirea dintre rețeta farmaceutică a parfumului de lăcrămioare și o singură floare care în cîteva clipe reușește să înveselească, să înfrumusețeze, să înnobileze cea mai modestă așezare omenească. Analizînd opera lui Eminescu, pentru armonia ce se degajă din versurile lui, pentru imaginile colorate pe care le-a creat, vom pătrunde mai ales sentimentele superioare care încălzesc opera lui, de la fiorul de dragoste de adolescent, pînă la dragostea fierbinte pentru limba și patria noastră.

Un poem inedit de George Coşbuc

de ION NEGOESCU

Marele poet al poporului nostru, care i-a cîntat „bucuriile şi amarul", a avut şi el parte în viaţă de momente de intensă mulţumire, dar şi de multă suferinţă.

Cea mai cumplită durere a simţit-o prin pierderea, în floarea vîrstei, la numai douăzeci de ani, a singurului său fiu, Alexandru, mort într-un accident de automobil, la 28 august 1915, lîngă Tîrgu-Jiu.

Durerea nefericitului părinte a fost mistuitoare şi aceasta i-a grăbit sfîrşitul vieţii. *„De focul lui s-a prăpădit bădica"*, spunea mai tîrziu soţia poetului.

Toată lumea s-a cutremurat în faţa acestui tragic destin, iar Nicolae Iorga a exprimat, în cuvinte pline de patos şi de negre presimţiri, sentimentele iubitorilor şi preţuitorilor autorului baladei „Moartea lui Fulger".

„O mare nenorocire a atins pe George Coşbuc. N-a fost om care, ştiind durerile şi bucuriile unui părinte, să nu-şi şteargă o lacrimă atunci cînd inima aceea mare sîngera de cea mai înspăimîntătoare rană, care niciodată nu se poate închide. Fiecare a spus ce a crezut, dar niciunul n-a putut să-şi închipuie că în toate aceste cuvinte, cît de simţite, poate fi un pic de adevărată mîngîiere, căci acestea nu sînt suferinţe înaintea mormîntului, ci un pas făcut spre adîncimile lui". (Drum drept, X, 35; 27 sept. 1915).

După ce i s-a mai potolit durerea, Coşbuc a încercat să afle împrejurările în care s-a petrecut groaznicul accident şi a plecat la faţa locului. Dar se pare că lămuririle căpătate nu l-au mulţumit şi atunci un prieten a cerut informaţii de la Ministerul de interne. Răspunsul se păstrează între actele manuscrise ale poetului de la Biblioteca Academiei R.P.R.

Fiind un document inedit îl redăm în întregime:

Ministerul de Interne
Cabinetul Secretarului General

Domnule Cherciu,

Sînt autorizat de domnul secretar general să vă comunic ştiinţele ce i-a dat d-l prefect al judeţului Gorj în privinţa accidentului copilului d-lui Coşbuc. D-l prefect aflînd cel dintîi despre accident a dat automobilul prefecturii d-lui medic primar al judeţului Sion şi maior medic Eftimopol, care se găseau atunci la prefectură şi care au plecat imediat.

Au găsit pe una din victime încetate din viață, iar pe tînărul Coșbuc în agonie, după cum au afirmat ambii medici și mecanicul automobilului. Nu l-au transportat cu automobilul deoarece avînd manifestațiuni cerebrale, nu putea fi transportat decît într-un car cu fîn și foarte încet.

Medicii l-au așezat în car, după ce i-au dat primele ajutoare acolo.

De toate acestea d-l Coșbuc a luat cunoștință fără să fi exprimat d-lui prefect vreo nemulțumire.

D-l prefect nu s'a dus la localitate tocmai pentru a lăsa locul necesar pentru victime în automobil.

Cu aleasă considerațiune,

I. C. Modolea

21 sept. 1915.

Documentul este important nu numai pentru că arată grava situație a accidentaților în momentul sosirii medicilor, dar și pentru încercarea oficialității de a justifica obiecțiile că medicii nu au dat ajutorul urgent, pentru a salva viața tînărului Coșbuc. Din cuprinsul poemului se văd însă adevăratele sentimente ale poetului, în versurile *Domnii doctori.*

Iar de-ai vrea, iubite tată, să le cînți nemernicia
Cîntă-le-o, că eu din groapă neîncetat am să te-ajut.

Nefericitul părinte nu și-a mai găsit liniștea pînă la sfîrșitul vieții. *„Plîngea prin curte ca să nu-l văd eu, spunea d-na Coșbuc. Iar eu plîngeam în camera lui. Cînd venea în casă, glumea, ca să mă facă să uit... Camera în care a lucrat a rămas așa cum a lăsat-o... nu s-a mișcat un obiect de la locul său"...*

Și-a iubit neînchipuit de mult copilul, „cu bunătatea inimii sale și cu drăgălășenia sufletului său necontenit vesel", cum îl arată părintele îndurerat, în anunțul de înmormîntare. I-a dat o bună educație, ferindu-l de rigiditatea programelor școlare, pregătindu-l în familie, iar mai tîrziu, în școli private, punînd accentul pe cunoașterea limbilor moderne și clasice. Era înzestrat și cu virtuți pooetice și-i întîlnim colaborarea în paginile revistei *Simbolul,* încă în 1912.

Poetul a încercat să-și exprime, într-un lung poem, sentimentele care i-au zguduit șubreda lui alcătuire trupească și i-au întunecat anii din urmă ai agitatei lui vieți spirituale. Numeroasele schițe de strofe, de versuri răzlețe, scrise după septembrie 1915, strînse aici, sînt un document al unei cutremurătoare drame sufletești, trăite de cel mai senin, mai optimist poet al nostru.

Cine cunoaște metoda de creație a lui Coșbuc știe că el înseila strofe sau versuri pe foi ce găsea la îndemînă — file de calendar, coperte de scrisori, reclame comerciale, în cel mai bun caz, mici carnețele de note — pe care numai tîrziu, în momente de mare tensiune creatoare, le închega într-un poem unitar și desăvîrșit ca formă. De data aceasta, poetul n-a mai putut afla echilibrul sufletesc necesar pentru definitivarea poemului închinat amintirii fiului său.

Proiectata poezie este scrisă cu creionul — cum obișnuia — într-un carnet de note, pe care-l purta cu sine în călătoriile de serviciu prin țară, pe pagini răzlețe sau în alte foi libere. S-au reprodus așa cum sînt scrise acolo în carnet, intercalîndu-se după conținut și cele răzlețe.

Reprezentînd un moment dramatic din viața marelui nostru poet și o încercare de a-l oglindi într-o operă literară, am crezut că e bine să fie cunoscut de cît mai multă lume.

Lui Alexandru Coșbuc...

Aplecat pe-o carte
Eu te văd în jur mereu
Și te-aud, oh dulce-al meu,
Dusule departe

Simt pe umeri cum îmi pui
Foarte-ncet proptită
Mîna și te pleci să-mi spui,
Dar aștepți, cum faci cînd nu-i
Vremea potrivită.

Taci și-aștepți, și pleci apoi
Și revii îndată,
Și șoptești din prag:
„Noapte bună, tată drag,
Noapte bună, noapte bună!"

*

Eu nu-mi pot da seama nici cum ți-ai desprins
Din mîna mea mîna-ncleștată,
Nici cum ți se opri pe tăcute al tău pas,
Nici unde, nici cum ai rămas
De mine și-așa dintr-o dată.

Cu-o clipă înainte eram amîndoi,
Iar unul acum e pierdut dintre noi,
Ești tu, ori eu însumi pierdutul?

*

Acum ți-e bine, drag copil al meu,
Acolo-n lumea cea de sus, ți-e bine.

*

„Odat-o să mai merg spre a mai vedea
Odaia-n care-a stat copilul nostru
Și niciodat-apoi în viața mea!"

*

Eu nu știu dacă mă iubea pe mine,
Pe tine însă atîta te iubea.

*

Mi-l văd în chipul unei dragi statui
Pe care ar fi strivit-o cu ciocanul
Un braț brutal în răzbunarea lui. [dezmățarea]
Și cum i-a folosit și ce și cui?

*

Eu nu mai văd nimic acum,
Nimic n-aud, nimic nu-mi pasă,
Nici trist ori vesel și nici cum.

Or de cîte ori ochi-mi ridic
Şi-ţi văd sfîntul chip, băiete,
Sînge-apoi îţi văd prin plete
Şi-apoi nu mai văd nimic.

*

Bate luna-n geamul odăiţei tale,
Cum bătînd adese nopţile văzui
Vai cumplită-i vorba acum, o spui:
„Bate luna-n geamul odăiţii *lui*".

*

Ai dormit vr-odată tu-n goale chilii,
Singur şi departe şi-ntr-un loc străin?
Spre păduri, la *Secul*, nou sosit de ieri,
Toamna cînd natura pune triste seri,
Singur în pustiul ultimei tăceri!
Ştii şi cît de tristă e tăcerea morţii?
Ştii şi cît de-amară jalea celui viu
Ce-i uimit de atîta nepăsare-a sorţii?

*

Domnii doctori.
Iar de-ai vrea, iubite tată, să le cînţi nemernicia
Cîntă-le-o, că eu din groapă neîncetat o să te-ajut.

*

Mi-e bine-acum că taci. Şi nu mai plîngi
Ai plîns şi ieri cum n-ai mai plîns în viaţă
Şi-am plîns şi eu, dar nu cu el de faţă
Că-l pierd din braţe-oricînd încep să plîng.

*

Că pe-al tău îl ştiu departe şi ferit de ceasul rău.

*

Cunoaşte-ntîi că tot ce e şi-a fost
Ori are ascuns, ori n-are nici un rost
De n-are-atunci curg toate-n chip fatal
Agest zvîrlit de-al mării vînt pe mal.

De-l are ascuns, de crezi şi tu că poţi
Să vezi ce este-ascuns şi pentru toţi

Cum însuşi lui îşi este-atît de nepătruns
Căci sieşi cel din sine-şi este ascuns.

Cum marea-n vînt azvîrle agest,
Frînturi de nave, alge, scoici, nămol
De-a valma tot -n gol

*

Ah, cumva să nu mi-o spuie
Vr-un duşman cumplit
Că băiatul meu azi nu e
Şi că mi-a murit,

Că-n schimbarea brusc-a minții
Eu l-aș omorî cu dinții
Ca pe-un cîne care muşcă
Pe furiș, alt cîne care
Groaza clipei l-a turbat
Diavolul să nu mi-l puie
Pe-un dușman
C-Alexandru-al meu azi nu e
Și că-i mort și e-ngropat

*

Număr săptămîni și zile
Și mă uit pe drum
Unde-mi ești acum, copile,
Unde-mi ești acum?
Poate-mi vii și-mi vii odată
De pe-o cale-ndepărtată
Știu eu cînd și cum?

Că-mi tot pari un dus departe
După dorul meu,
Ca să-nveți prin lume carte
Tu purtat vei fi dorite
Să-ți aduci etern aminte
De pămîntu-n care-s morți.

Vom muri-n curînd copile,
Eu și mama ta-n curînd,
Slabi, dar cu-mplinite zile,
Și, mîhniți cu tine-n gînd.

*

Plînsul inimii durute
Du-te, fiul meu, o du-te.

Noi am fi plecat cu tine
Eu și mama-ta
Mama-ta de-ar fi tăcut!

*

Pacinic să se-nalțe fumul
Peste jertfa ce-o aduci,
Și veghiat să-ți fie drumul,
Pe-orice drum ar fi s-apuci!

Secerișul tău să lase
Spice-n urmă pentr-orfani.

*

Darnic tu să fii ca norii
Ce pe cîmp revarsă ploi
Si-ncărcat de-averi și glorii
Intre cei puțini la muncă
Ori vei fi-ntre cei vr-o doi,
Ori vei fi pierdut în gloată,
Dumnezeu te va vedea
Si-atîta-mi este toată
Binecuvîntarea mea.
ale mele povețe

Dumnezeu o să te-nveţe
De vei fi cu Dumnezeu.
De-ai vrea tu, Alexandre, să stai şi să-mi vorbeşti
De acolo unde eşti.
Ah, tată mi-e bine.
Dar eu sînt slab. M-apasă cu-atîta greutate
Cuvîntele ce-mi spui.

Să ţi-l descriu:
Un cîmp de asfodel, cumplit de-ntins,
Şi-atît de monoton, că nu-i mai tristă
O zi de toamnă.

Noi trecem unii pe lîngă alţii,
Fără să ne cunoaştem.
Şi nu ştii nici ce gînduri poartă în minte
Acei ce trec şi nici ce gînduri, au.
Aşa-i acum şi nu ştiu de se schimbă
Vr-odată aceasta, dar cred c-aşa-i mereu
Nu-i nimeni trist şi nimeni vesel, tată.
Nu-i rîs şi-oftat, căci nimeni nu jăleşte
Nimic şi nimeni n-are dorinţă de nimic
ne închipuim
C-ar fi ceva mai trist şi decît noi
Şi-ar fi ceva nespus de vesel
Citeam şi eu copilul de Ahile cum vorbeşte
De soarta sa-n Omer,
Aşa cum ai tradus-o tu, tată-n romîneşte,
Cum zice lui Ulise că bietul pizmuieşte
De triste umbre amestecate cu ploi.

Manuscrisele Academiei R.P.R.
G. Coşbuc, Mapa a VII, carnetul B.

Paternitatea „Cîntării Romîniei“ [1]

de G. C. NICOLESCU

Cu o sută şi ceva de ani în urmă, în una din zilele dintre 6 şi 16 noiembrie 1850, apărea la Paris revista unui grup de revoluţionari romîni, emigraţi după 1848, intitulată simbolic: *Romînia viitoare*. În paginile unicului număr al acestei reviste s-a publicat, însoţită de o destul de cuprinzătoare „precuvîntare“, cunoscutul poem *„Cîntarea Romîniei“*.

Preocuparea de formă, atît de caracteristică istoriei şi criticei literare burgheze, a făcut ca acestui poem să nu i se caute şi să nu i se vadă adevăratul său sens, scopul şi necesitatea cărora el fusese chemat să le răspundă. Se poate spune chiar că pentru vechea istorie literară, *Cîntarea Romîniei* s-a impus mai puţin prin interesul ce-l putea trezi conţinutul său, dar mai cu seamă prin retorismul său şi prin disputa care la un moment dat s-a născut asupra adevăratului ei autor. După cum se ştie, o lungă controversă s-a iscat asupra faptului dacă autorul acestui poem este A. Russo sau Nicolae Bălcescu. Studiul de faţă, recapitulînd unele din momentele şi argumentele acestei discuţii, îşi propune să aducă o contribuţie nouă, în favoarea paternităţii lui Bălcescu, pe baza unei analize de conţinut, nefolosită încă de nimeni cu seriozitate în rezolvarea acestei probleme, analiză care, după părerea mea, aduce argumente hotărîtoare.

Pentru prima oară *Cîntarea Romîniei* a apărut, după cum am spus, în revista *Romînia Viitoare*. În precuvîntarea cu care o însoţea şi pe care o semna, N. Bălcescu prezenta această scriere ca o lucrare anonimă, al cărei manuscris l-ar fi găsit el, cu cîţiva ani în urmă, în biblioteca unei mînăstiri.

Pentru cei care au abordat această problemă, încă de pe atunci apărea ca un lucru de la sine înţeles că Bălcescu era adevăratul autor. Doi ani mai tîrziu, cînd Bălcescu moare, I. Voinescu II, unul din apropiaţii istoricului nostru, aflat la Paris în perioada exilului, care este printre cei ce semnează manifestul adresat *Poporului romîn* din fruntea „Romîniei Viitoare“, revistă în care şi publică un articol, om care deci cunoştea toate problemele legate de apariţia ei, în necrologul publicat la aflarea morţii scriitorului, îl indică pe acesta ca autor al *Cîntării Romîniei*. Iar în proclamaţia adresată emigranţilor de la Paris cu aceeaşi ocazie, la 7 ianuarie 1853, Brătianu, care de asemenea colaborase la „Romînia Viitoare“, în-

[1]) Comunicare ţinută în cadrul filialei Bucureşti a Societăţii de ştiinţe istorice şi filologice din R.P.R.

cheia astfel: „Glorie eternă autorului Cîntării Romîniei". Opinia generală printre emigranții de la Paris, printre cei ce putuseră fi mai în curent cu aceste lucruri, era, deci, într-o perioadă așa de apropiată de data publicării, cînd memoria înșală mai greu, că N. Bălcescu este autorul *Cîntării Romîniei*. Prezentarea ei ca o scriere anonimă, cu caracter oarecum folcloric, oglindind concepțiile și năzuințele poporului, era un procedeu ce mai fusese folosit pentru a da prestigiu unei opere literare. Așa procedase, de pildă, cu mare răsunet, englezul Macpherson cu operele sale atribuite imaginarului bard celt din secolul al III-lea Ossian.

În 1855, în revista „Romînia literară", *Cîntarea Romîniei* se publică din nou fără nici o schimbare substanțială[1]). Publicarea se face însă ca și cum textul n-ar mai fi apărut nicăieri mai înainte. Nu este nici reprodusă, nici amintită precuvîntarea lui Bălcescu de la 1850 și nu se pomenește nimic de publicarea în „Romînia Viitoare". Mulți din cercetători se bazează pe această publicare pentru a atribui poemul lui A. Russo. Faptul trebuie examinat însă mai cu atenție. Din cele șase fragmente în care este împărțit poemul în cele 6 numere în care apare în „Romînia literară" numai unul singur — cel de al patrulea — este semnat cu inițialele „A. R." Trebuie să adăogăm că Alecu Russo a semnat tot ce a publicat în această revistă, la fiecare fragment. Faptul că aici semnează un singur fragment, că acesta nu este măcar ultimul și că în trei numere din „Romînia literară"[2] în care sînt publicate fragmente din *Cîntarea Romîniei*, Alecu Russo semnează alte articole[3], pledează pentru ipoteza că inițialele de sub cel de al patrulea fragment s-au pus dintr-o greșeală și că în fond scriitorul moldovean, nici aici, ca nicăieri în altă parte, nu revendică paternitatea acestei opere literare. Problema ar părea că se complică prin aceea că la sumarul general al revistei, *Cîntarea Romîniei* este trecută în mod clar sub numele lui Russo. În realitate, aici nu este decît consecința agravată a greșelii de a pune inițialele lui Russo la fragmentul din numărul 42. Sumarul „Romîniei literare" nu poate fi de altfel socotit o mărturie suficient de concludentă. După cum se știe, revista lui Alecsandri a sucombat pe neașteptate, fiind interzisă de cenzură. Sumarul celor 47 numere ale revistei s-a făcut, așa dar, după toate probabilitățile, ulterior publicării numărului 47 (căci la apariția lui nu avea cum să se știe că e ultimul) într-o atmosferă de zăpăceală și demoralizare, care face foarte posibilă repetarea greșelii de care vorbim de către un redactor tehnic care va fi alcătuit sumarul. Că semnarea celui de-al patrulea fragment și trecerea lui Russo ca autor al *Cîntării Romîniei* la sumarul revistei erau niște greșeli, iar nu o intenționată atribuire a poemului scriitorului moldovean o dovedește faptul că la 1863, cînd intervine pentru prima oară în discuție, V. Alecsandri vor-

[1]) E de reținut că în momentul cînd începea publicarea *Cîntării Romîniei* în „Romînia literară" (1 oct. 1855), V. Alecsandri era plecat de mult (iulie) în străinătate.

[2]) Trebuie să arătăm că revista aceasta, de format relativ mic (30/23 cm.) cuprindea un material destul de redus (cam cinci bucăți literare în fiecare număr) așa că apărea total nejustificată și nefirească publicarea a două opere dintr-un scriitor în același număr.

[3]) În nr. 38 — un fragment din *Amintiri;* în nr. 39 — articolul *M. Ciucureanu;* în nr. 47 — un fragment din *Amintiri.*

beşte încă de „o mare taină literară[1])". La acea dată, Alecu Russo nu era deci socotit dat pe faţă ca autor al poemului. Şi că prin publicarea *Cîntării Romîniei* în revista „Romînia literară" nu se socotea abandonată ideea paternităţii lui N. Bălcescu şi proclamată aceea a lui Russo o mai dovedeşte încă un fapt. Poetul Bolintineanu, care se afla la Paris în epoca publicării „Romîniei Viitoare" unde publică o poezie, şi care este colaborator asiduu şi la „Romînia literară", cu colaboratorii căreia stătuse în legătură şi cu care ia contact direct în 1857, la întoarcerea sa din exilul de după 1848[1]), publică în 1857, în ziarul bucureştean *Concordia,* apoi, în 1858, în broşură separată, versificarea unor fragmente din poemul în discuţie, intitulînd-o *Cîntarea Romîniei de N. Bălcescu, tradusă în versuri de D. Bolintineanu.* Chiar Al. Odobescu, aflat la Paris în perioada exilului lui Bălcescu şi chiar în cercurile din jurul acestuia, colaborator la „Junimea romînă" (Paris, 1851) şi apoi la „Romînia literară", la 1861 era convins că autorul *Istoriei Romînilor sub Mihai Vodă Viteazul* este şi al *Cîntării Romîniei.* Şi chiar după intervenţia lui Vasile Alecsandri, în 1878 şi 1887, întegrează acest poem în ediţia operelor complete ale lui Bălcescu pe care le publică.

În august şi septembrie 1863, Vasile Alecsandri intervine prin două scrisori către Odobescu, susţinînd ceea ce pînă atunci nu spusese încă nimeni, niciodată, că Alecu Russo este autorul *Cîntării Romîniei.*

Intervenţia lui Alecsandri a convins însă foarte puţină lume şi cercetătorii continuă să atribuie această operă literară celui ce o publicase în „Romînia Viitoare". Astfel în studiul său din 1876 asupra lui Bălcescu, Gr. Tocilescu are serioase rezerve asupra paternităţii lui Russo[2]); iar în recenzia făcută acestui studiu, Xenopol[3]) aminteşte în legătură cu *Cîntarea Romîniei* punctul de vedere al lui Alecsandri, fără nici un fel de adeziune personală. *În Istoria limbei şi literaturei romîne* (Iaşi, 1885 şi 1894). Aron Densuşianu afirmă paternitatea lui Bălcescu. Pe aceeaşi poziţie se aşază I. Nădejde în *Istoria limbii şi literaturii romîne* (Iaşi, 1886), iar după moartea lui Alecsandri, N. Iorga în studiul său larg despre Bălcescu (1891), Enea Hodoş în *Manual de istoria literaturii romîne* (Caransebeş, 1893) şi G. Adamescu în *Noţiuni de istoria limbii şi literaturii romîne* (Buc. 1893). Intervenţia lui Ion Ghica din „scrisoarea către V. Alecsandri" de la 25 octombrie 1886, cu privire la Nicolae Bălcescu, publicată în „Convorbiri literare", cu toată nesiguranţa şi neprecizia amintirii asupra unor fapte petrecute cu aproape patru decenii înainte, întărise îndoielile asupra mărturiei lui Alecsandri, cu atît mai mult cu cît poetul nu-şi mai susţinea încă de mult punctul de vedere în mod public.

*

Din 1901, atitudinea generală se schimbă deodată şi Alecu Russo începe să fie considerat autorul *Cîntării Romîniei,* opinie care s-a transmis fără un mai riguros control pînă astăzi. Elementul care marchează această schimbare este studiul lui P. V. Haneş despre Alecu Russo, în care un capitol

[1]) cf. Dim. Bolintineanu: *Călătorii,* vol. II, Buc., ed. Minerva, 1915, p. 135—147, capitolul *Călătorii în Moldova.*

[2]) Argumentul îl foloseşte şi N. I. Apostolescu în studiul introductiv la N. Bălcescu: *Cîntarea Romîniei,* Buc. 1914.

[3]) În „Convorbiri literare", mai 1876, pag. 72.

[4]) Argumentul îl foloseşte şi N. I. Apostolescu în N. Bălcescu: *Cîntarea Romîniei,* Buc. 1914, cu un studiu introductiv de cel citat mai înainte.

întreg era consacrat problemei acestei paternități. În sprijinul tezei lui Haneș a conlucrat hotărîtor faptul că profesorul său de la Universitate, O. Densușianu, pe atunci la catedra de Istoria literaturii române, cu care fusese pregătită această lucrare, a împărtășit acest punct de vedere și serii întregi de licențiați în litere, deveniți apoi profesori secundari, știau de la autoritatea catedrei că Russo este autorul *Cîntării* și au predat generațiilor de elevi astfel, cum de altfel spuneau de atunci și manualele.

Să examinăm care sînt argumentele lui Haneș și cîtă greutate au ele. În favoarea paternității lui Alecu Russo, cercetătorul invocă următoarele: 1. Russo a semnat această operă; 2. Bălcescu n-a pretins niciodată „categoric" dreptul de autor al *Cîntării;* 3. textul subscris de Russo „e mai complet" decît al lui Bălcescu; 4. asemănarea „izbitoare" între operele lui Russo și *Cîntarea Romîniei* atît ca fond cît și ca formă; 5. mărturia lui V. Alecsandri repetată în mai multe rînduri în favoarea scriitorului moldovean. În ce privește semnarea de către Russo a *Cîntării Romîniei,* socotesc că lucrul nu mai poate fi susținut după cele arătate mai sus. E limpede că ea se datora unei erori. Este adevărat, ceva suspect apare aici, dar în favoarea lui Bălcescu, în orice caz în favoarea ipotezei că o eroare a determinat punerea inițialelor lui Russo la un fragment. Indiscutabil, textul din „Romînia literară", textul care poate va fi trecut prin revizuirea lui Russo înainte de a merge la tipar, nu s-a făcut fără a cunoaște textul din „Romînia Viitoare". Chiar dacă ar fi vorba de un original comun francez, presupusa traducere din 1855 a lui Russo e evident că a folosit textul din 1850 al lui Bălcescu. Cele două versiuni ale *Cîntării Romîniei* sînt prea asemănătoare și prea folosesc același lexic, pentru a nu conchide că textul din „Romînia literară" a avut la bază pe cel din „Romînia viitoare". Cu toate acestea, în revista lui Alecsandri, la 1855, nu se pomenește nimic de „traducătorul" Bălcescu, de publicarea din 1850, deși, dacă se punea cu acest prilej problema revendicării precise a paternității poemului în discuție de către Russo, de darea în vileag a autorului ascuns la „Romînia viitoare" trebuia tocmai să se arate în mod explicit că poemul a mai fost publicat, în ce condițiuni a fost publicat și care au fost motivele care au determinat anonimatul sub care se ascunsese atunci Russo. De altfel, dacă aceste motive ar mai fi subzistat la 1855 și încă nu se putea vorbi de ele, era normal ca Russo să nu semneze nici acum, deci avem aici o dovadă în plus că inițialele sînt întîmplătoare la acel unic fragment și nu este vorba prin ele de revendicarea paternității de către Russo.

Al doilea argument al cercetătorului este că Bălcescu n-a pretins niciodată „categoric" drepturi de autor asupra acestui poem. Este interesant că însuși Haneș a simțit nevoia să adaoge cuvîntul *categoric* în legătură cu revendicarea paternității de către Bălcescu. Să ne lămurim însă mai întîi pentru ce el a apărut anonim la „Romînia viitoare". În starea de spirit dominantă de la 1850, N. Bălcescu era adînc preocupat de a legitima revoluția de la 1848, de a o prezenta ca un rezultat al unei largi mișcări populare în luptă pentru libertate și drepturi, iar nu ca un efect al importului de idei străine, ca „un ecou al agitațiilor din apus". În *Question economique des Principautes danubiennes,* scrisă prin aprilie 1850, istoricul după ce spunea că „mișcarea de la 1848 a făcut să se vadă necesitatea reformelor", își propunea să arate „origina răului". Întreaga lui lucrare nu este în

realitate decît o documentată expunere istorică a nedreptăților sociale care au dus la mișcarea și revendicările de la 1848. Iar studiul *Mersul revoluției în istoria Romînilor,* publicat în fruntea „Romîniei viitoare", la 1850, are aceeași tendință de a prezenta revoluția de la 1848 ca o mișcare largă de mase, continuarea unui șir de lupte pentru libertate, iar nu ca acțiunea înjghebată de cîteva individualități turbulente. Unind două idei: pe de o parte aceea că revoluția de la 1848 trebuia înfățișată ca o mișcare largă și legitimă a maselor, iar pe de alta aceea care stătea în conștiința tuturor pe atunci, că folclorul ca și istoria națională sînt mărturii mai puternice ca oricare pentru revendicările sociale și naționale ale maselor[1]), Bălcescu a conceput desigur *Cîntarea Romîniei,* stilul ei și chipul cum s-o prezinte. Înfățișînd-o, după cum se știe, ca o operă anonimă, produs a unuia din acei scriitori care „nu s-au despărțit nici cu traiul, nici cu inima de popor", e clar că istoricul a vrut să-i dea caracterul unei creațiuni folclorice, exprimînd suferințele, lupta și năzuințele poporului. Poemul nu e decît o înșirare a luptelor poporului nostru în lungul istoriei pentru libertatea sa „dinăuntru și din afară", pentru a legitima lupta de la 1848, provocată de umilințele și suferințele îndurate, de revolta care clocotea în sînul său. Apare neîndoielnic că scopul lui Bălcescu era de a aduce în sprijinul tezei sale și această operă literară pretins poporană care să prezinte în preajma anului 1848 poporul romîn la capătul răbdării, gata de a se răscula pentru recucerirea drepturilor sale răpite. Acesta fiind rostul poemului *Cîntarea Romîniei,* era firesc chipul în care era el prezentat. Se înțelege deci că întrucît pînă la moartea istoricului trecuse prea puțină vreme ca împrejurările să se fi schimbat, era normal ca el să nu-i fi revendicat paternitatea. De altfel, în 1851, în manuscrisul *Istoriei Romînilor sub Mihai Vodă Viteazul,* cînd citează o strofă dintr-o poezie a lui Alexandrescu, el îl numește pe autor dar puține pagini mai departe, cînd citează un pasaj din *Cîntarea Romîniei,* el arată ca autor pe „un poet popular" — spus în sensul de poet din popor, anonim. Istoricul socotea că poemul *Cîntarea Romîniei* trebuie să fie încă prezentat ca o producție populară, reflectînd „sufletul nației ce ni se arată așa de lămurit și frumos în cîntecele și în poeziile populare". Cum pînă la 1852, cînd moare el, nimic nu se schimbase în țară în favoarea ideilor revoluției de la 1848, era firesc să nu se pună încă problema divulgării subterfugiului folosit. Iată de ce cade și cel de al doilea argument al lui Haneș, acela că Bălcescu n-a pretins niciodată „categoric" dreptul de autor al acestei opere literare.

Fără îndoială că cel mai slab din argumentele lui Haneș este acela că „textul subscris de Russo e mai complet decît al lui Bălcescu". Faptul că Russo a adăogat ici-colo cuvinte și cîteva versete nu este un argument că varianta sa ar fi superioară și, cu atît mai puțin, că el este adevăratul autor. Dacă ținem seama de justa observație a lui Haneș însuși, făcută în același studiu, că versetele adăogate în „Romînia literară" sînt „cele mai puțin literare din întreaga operă" și că, în general, adăogirile lui Russo

[1]) „Într-o epohă ca aceasta" — scrie Vasile Alecsandri la 8 martie 1850 lui Alecu Hurmuzachi în scrisoarea-studiu: *Romînii și poezia lor* — „unde țările noastre au a se lupta cu dușmani puternici care cearcă a întuneca nu numai drepturile politice dar chiar și naționalitatea romînilor, poezia poporală ne va fi de mare ajutor spre apărarea aceștia..." *(Opere complete,* Proză, Buc. 1876, p. 188).

sînt prozaice[1]), ajungem la concluzia că în fond mîna celui ce „stilizase" și „completase" la 1855 era mai puțin înzestrată, *alta* decît a celui ce o scrisese la 1850 — un argument în plus deci că în fond *Cîntarea Romîniei* nu aparținea lui Russo, ci lui Bălcescu, care a prezentat-o prima oară.

Un alt argument al lui Haneș era asemănarea dintre operele lui Russo și *Cîntarea Romîniei,* „atît ca fond cît și ca formă". În ce privește fondul, el socotește argumente în favoarea lui Russo faptul că atît în *Cîntarea Romîniei,* cît și în operele acestuia aflăm influența cronicelor, influența poeziei populare, iubirea de natură și predominarea melancoliei; iar în ce privește forma, a stilului lapidar, în gen de maximă, ca să nu mai pomenim de... frecvența punctelor de suspensie! Se înțelege că este naiv să ne imaginăm pe Bălcescu mai puțin apropiat de cronici și de spiritul lor decît Alecu Russo. În ce privește folclorul, de asemenea, istoricul muntean nu era de loc străin de el. În *Cuvînt preliminariu despre izvoarele istoriei Romînilor,* publicat la 1845 în *Magazin istoric pentru Dacia,* Bălcescu enumera printre documentele ce stau la baza istoriei, în primul rînd, înaintea cronicelor și legilor chiar: „poeziile și tradițiile populare". Un argument hotărîtor în această privință este mărturia dintr-o scrisoare a lui Bălcescu către Alecsandri din 1847, unde declară că e nerăbdător să vadă tipărită culegerea de poezii populare a acestuia, adăogînd că la reîntoarcerea în țară (era la Paris) va căuta să dea o asemenea colecție pentru Muntenia (cf. *Opere,* II, Buc. 1940, p. 199). De altfel, în lucrarea sa *Dezvoltarea limbii literare romîne* (1926), Haneș însuși aduce argumente pentru legăturile lui Bălcescu cu folclorul, revenind asupra opiniei din lucrarea anterioară despre Russo (p. 181). E posibil ca Bălcescu să nu fi simțit în măsura în care o simțeau Alecsandri și Russo frumusețea poeziei populare, dar își dădea seama de valoarea ei de conținut și chiar de expresie. Așa se explică faptul că în ms. 82 al lui Bălcescu de la Academie (fila 435 și urm.) aflăm pe mai multe pagini strînse expresii tipic populare, întorsături de fraze, simple cuvinte, extrase fie din cronici, fie din literatura populară. Și este deosebit de important că în aceste pagini, datînd după scris de prin 1850, deci din perioada publicării *Cîntării Romîniei,* se găsesc expresii pe cale le aflăm aidoma și în poem, cum sînt: „ziua izbîndirii", „fiii fără de legii", „bărbații sîngiurilor", devenită „oamenii sîngiurilor". În ce privește iubirea de natură, melancolia și predominarea formelor stilistice lapidare — ele sînt criterii prea vagi pentru a fi argumente într-o asemenea discuție. Iubirea de natură, evocarea ei, oricît ar fi de neobișnuită sub pana unui istoric, apare totuși în paginile lui Bălcescu, dacă n-ar fi să amintim decît cunoscuta descriere a Ardealului. Iar forma sentențioasă, prin care Haneș stabilește încă o înrudire între *Cîntarea* și opera lui Russo, este mai cu seamă caracteristică și frecventă la Bălcescu. Argumentele pe care le mai aduce cercetătorul în sprijinul acestei înrudiri cum sînt: folosirea punctelor de suspensie, repetiția de cuvinte, stil „poetic", folosirea cuvîntului „slobozenie" sînt absolut insuficiente. În schimb, se vor vedea

[1]. Încă de la primul verset, lucrul este evident. Simplitatea primei fraze din versiunea Bălcescu: „Domnul dumnezeul părinților noștri înduratu-s-au de lacrămile tale, țara mea?", devine în versiunea Russo: „Domnul dumnezeul părinților noștri înduratu-s-au de lacrămile tale, norod nemîngîiat, înduratu-s-au de durerea plămănilor tale. țara mea?" Sau versiunea Bălcescu: Ce vei zice, o patria mea, cînd vei grăi?" devine la Russo: „Ce vei zice, o țară de necazuri, Rahilă nemîngăiată... cînd îi grăi?" etc. etc.

deosebiri serioase între *Cîntarea Romîniei* și operele lui A. Russo în general, mai cu seamă cu preocupările ce părea să le aibă el în perioada 1850, cînd se publică pentru prima oară poemul.

Mai important este însă faptul că în vreme ce o serie întreagă din ideile ce se află în acest poem sînt în acord cu ideile istoricului muntean, ele n-au nimic comun, ba dimpotrivă se contrazic cu ale scriitorului moldovean. În *Cîntarea Romîniei* dominantă este între altele ideea antagonismului vechi și ireductibil dintre „cei mari și puternici" cuprinși de „setea de a stăpîni", de o parte, și, de alta, „blestemele văduvelor sărace, sudoarea oamenilor cheltuită în folosul altora, hrana sărmanilor mistuită, moștenirea copiilor hrăpită", care „adunate cu grămada la un loc cresc furtuna omenească și răsplata cumplită" (versetul 18 și 22). Raporturile dintre boieri și țărani sînt privite cu totul sub altă lumină de Russo, care crede că ele s-au înrăutățit foarte recent și că mai înainte aceștia trăiau într-o idilică înțelegere. „Sărbătoarea se primea cu aceeași bucurie de boier și țăran — spune el în *Amintiri* — fiind uniți în credință, în limbă și în obiceiuri". Și nicăieri în opera acestui scriitor nu aflăm surprins antagonismul de clasă pe care poemul îl pune atît de vibrant în evidență. Dacă, de pildă, în *Iașii și locuitorii săi din 1840,* Russo observă totuși o luptă în societatea din jurul său, aceasta nu este o luptă de clasă, pe care adevăratul autor al *Cîntării Romîniei* o făcea să apară atît de clar în poemul său, ci „lupta înăbușită, însă uriașă si necontenită, între bătrîn și tînăr, între obiceiul căzut și veșted și inovația cutezătoare, plină de putere și de viață, o luptă pe moarte între vechi și nou...", unde se vede concepția burgheză a luptei dintre generații.

Rămîne deci ca ultim argument ce mai poate fi luat în considerație în sprijinul paternității lui Russo mărturiile repetate ale lui Alecsandri. Aici, o atentă cercetare se impune. Prima mărturie a poetului de la Mircești în favoarea paternității lui Russo o avem în august 1863. Atunci el scrie lui Odobescu, pe atunci ministrul Cultelor și conducătorul „Revistei romîne": „îți voi descoperi o mare taină literară: Cîntarea Romîniei publicată în jurnalul meu a fost compusă în limba franceză de A. Russo și tradusă în romînește de N. Bălcescu". La această categorică declarație se ridică o nedumerire: cum se face că în 1862, V. Alecsandri, care publicase tot în „Revista romînă" cîteva pagini de amintiri despre Bălcescu urmate de alte cîteva despre Alecu Russo, deși măcar această apropiere trebuia să-i fi amintit litigiul literar dintre cei doi, nu pomenește nimic despre paternitatea *Cîntării Romîniei?* Alecsandri revine apoi pe această chestie, susținînd paternitatea lui Alecu Russo, în 1868, în 1873 și în martie 1876.

Mărturia aceasta din 1876 este ultima pe care Alecsandri o face în mod public în favoarea lui Russo. El mai revine odată, într-o scrisoare particulară către Ion Ghica, în 1886, asupra acestei chestiuni, fără să mai spună însă că are manuscrisul, cum făcuse anterior, și fără să publice această nouă punere la punct, deși îndoielile serioase ale prozatorului muntean în privința paternității lui Russo se *publicaseră* în „Convorbiri literare". Se poate spune deci că de fapt în mod public V. Alecsandri încetase să mai susțină teza sa. Trebuie observat că în mărturiile sale sînt unele contradicții și nepotriviri relevate și de alți cercetători care au ridicat din primul moment serioase suspiciuni. În primul rînd, poetul arătase în mai multe rînduri că are manuscrisul inițial al lui Russo. Dar nimeni n-a văzut acest manuscris.

Aluziile și discretele invitații ale contemporanilor de a publica originalul *Cîntării Romîniei* au fost zadarnice. Apoi pînă la 1876, deci timp de 13 ani de la deschiderea acestui litigiu literar, el nu găsește de cuviință să explice de ce s-a publicat această scriere fără semnătura lui Russo și că fusese publicată mai întîi de Bălcescu în „Romînia viitoare". De asemenea, el nu numai că nu justifică de ce precuvîntarea din „Romînia viitoare" o scrisese Bălcescu și nu Russo, cum ar fi fost firesc, dar nici nu pomenește niciodată de această precuvîntare. Apoi, în 1876, el spune că poemul „s-a făcut în urma unei înțelegeri între Bălcescu, Russo și Eu, cu scop de a exalta spiritul și de a dezvolta simțul de romînism al tinerilor studenți din Paris". Zece ani mai tîrziu, în scrisoarea către Ghica, poetul spune: „Acest poem în proză este de Russo și nu de Bălcescu. L-am văzut compunîndu-l în limba franceză pe atunci cînd, întors din Elveția, unde își făcuse studiile, el nu știa încă să scrie românește". Evident că în această perioadă — Russo pare să se fi întors în Moldova prin 1836 — fie chiar în primii ani după 1840, nu se putea pune problema unei înțelegeri între cei trei pomeniți în mărturia de la 1876 și cu atît mai puțin de „a exalta spiritul și de a dezvolta simțul de romînism al tinerilor studenți de la Paris", care privește în mod evident epoca 1850. Este evident că Alecsandri era victima unei confuzii de care s-a lăsat antrenat.

Există însă un argument foarte serios care arată clar că Alecsandri renunțase să mai susțină în mod public paternitatea lui Russo. El datează „martie 1876" un post-scriptum la amintirile sale despre Bălcescu, în care caută să convingă pe Tocilescu că nu Bălcescu este autorul *Cîntării Romîniei*. Dar în decembrie 1876 sau ianuarie 1877, apare volumul de *Proză* din *Operele complete* ale lui Alecsandri. Aici se publică, una după alta, amintirile sale despre Bălcescu, și Alecu Russo, fără să se pomenească absolut nimic de problema *Cîntării Romîniei* și a paternității ei. E incontestabil că între martie 1876, cînd scrie ultima sa notă publicată în această chestiune, și sfîrșitul lui decembrie 1876, cînd iese de sub tipar *Proza*, era suficientă vreme pentru a adăoga cel puțin o notă care să fixeze în acest volum cu caracter de publicație definitivă, paternitatea lui Russo. Că acest timp era suficient o dovedește faptul că o caracterizare a lui Bălcescu scoasă dintr-o scrisoare a Mariei Cantacuzino, care nu figura în articolul din 1862, dar figura în cel apărut în Convorbiri literare din iulie 1876, este introdusă, sub forma unui post-scriptum, în ediția volumului de *Proză* din *Opere complete*. Întrucît aici n-a mai apărut nimic privitor la paternitatea *Cîntării Romîniei*, ținînd seama că Alecsandri nu mai publică nici după aceea ceva în favoarea vechei sale teze, se poate în mod firesc conchide că de fapt poetul renunțase la ea.

Haneș mai invocă o mărturie a lui Alecsandri care putea fi tulburătoare, dacă nu hotărîtoare. Anume cita următorul pasaj dintr-o scrisoare a acestuia către Bălcescu cu data: 25 oct. 1851: „Îndată ce voi sosi la Moldova, voi căuta balada lui Mihai Viteazul și ți-oi trimite-o întreagă sau în parte, precum mi-a pica în mînă. De nu cumva voi descoperi-o, îți voi fabrica eu una, care te-a minuna și tu îi trata-o de baladă populară ... cu chipul întrebuințat pentru compunerea călugărului A. Rusu". Realitatea este că în scrisoarea citată de Haneș, scrisă cu litere latine, cele cinci litere ale numelui „călugărului" sînt cu slove cirilice, pe care cercetătorul le-a citit și transcris fals sau greșit. În realitate este nu „A. Rusu", ci

„N. Rusu". Dacă ținem seamă că pretutindeni unde vorbește de amicul său, Alecsandri îl numește *Russo,* totdeauna cu doi *s* și cu *o* final, iar în scrisoarea citată de Haneș este vorba de N. Rusu; dacă mai adăugăm că în emigrația după 1848 se afla un N. Rusu (Lăcusteanu), nu încape îndoială că în aluzia poetului era vorba, fără să putem ști deocamdată în legătură cu ce anume, de acest N. Rusu, iar nu de Alecu Russo și de *Cîntarea Romîniei.*

Așa stînd lucrurile, cred că toate argumentele în favoarea paternității lui Russo sînt înlăturate. Ne rămîne acum să examinăm care sînt argumentele în sprijinul paternității lui Bălcescu.

*

În favoarea lui Bălcescu pledează în primul rînd faptul că nici în timpul vieții sale și în fond nici în timpul vieții lui A. Russo nimeni nu i-a contestat paternitatea. Dimpotrivă cei mai apropiați contemporani, colaboratori ai „Romîniei viitoare", îl socoteau autorul poemului. E de reținut că aceștia erau toți în perioada publicării *Cîntării Romîniei* la Paris, în vreme ce Alecsandri se afla din decembrie 1849 în Moldova. Faptul că precuvîntarea poemului la prima lui publicare este scrisă și semnată de Bălcescu este un alt indiciu în favoarea istoricului. Am arătat mai înainte argumentele pentru care *Cîntarea Romîniei* a trebuit să apară anonim. Cu atît mai mult, în aceste condițiuni, semnarea precuvîntării echivalează cu un deghizat act de proprietate literară. Era într-adevăr firesc, dacă Russo ar fi fost autorul, ca acesta să scrie și să semneze prezentarea, cu atît mai mult cu cît plecase de la Paris cu puțin înainte de intrarea la tipar a revistei, care era de altfel cu mult înainte proiectată. Faptul că în această precuvîntare Bălcescu nu face nici o aluzie la alte persoane care l-ar fi însoțit în călătoria sa la mînăstiri și care ar fi asistat la descoperirea poemului, ci spune „mă aflam", „mă duse în biblioteca mînăstirii", insistînd că nici nu i s-a atras atenția asupra acestei scrieri, ci singur a descoperit-o, între alte scrieri vechi, arată destul de clar că în pseudo-descoperirea acestei opere nu mai era amestecat nimeni. În sfîrșit, încă un element care vine tot în favoarea lui Bălcescu este că A. Russo n-a mai publicat nici o scriere anonimă, în vreme ce istoricul a mai publicat astfel: *Puterea armată..., Drepturile Romînilor către Înalta Poartă, Despre împroprietărirea țăranilor* și *Question economique.* Chiar *„Manifestul către poporul romîn",* care apărea în fruntea „Romîniei viitoare" sub semnătura a 11 emigrați era în realitate opera personală a lui Bălcescu.

Aceste elemente externe sînt confirmate și întărite de o serie de elemente de formă. Să amintim, ceea ce ar putea fi o simplă întîmplare, că scrierile lui Russo nu au motto-uri, că multe din ale lui Bălcescu au, iar poemul *Cîntarea Romîniei* are un asemenea motto. Mai importante, pentrucă e mai greu să se vorbească de simple coincidențe, sînt argumentele pe care le reprezintă folosirea predilectică a unor anumite forme, a unor anumite cuvinte, ba chiar a unor anumite imperecheri de cuvinte. În lucrarea sa asupra lui Alecu Russo, în care un amplu capitol este consacrat acestei probleme, Haneș aduce ca argument în sprijinul paternității scriitorului moldovean numai cuvîntul *slobozenie,* folosit de Russo; dar inexistent după el la Bălcescu. Acest cuvînt folosit în *Cîntarea Romîniei* în mod exclusiv pentru „libertate" — lucru firesc dată fiind nuanța arhaico-biblică ce

trebuia să aibă poemul — poate fi aflat la Russo în *Amintiri*. Dar substantivul *slobozenie* sau adjectivul *slobod* pot fi întîlnite și la Bălcescu, de pildă în *Manualul bunului romîn* p. 19, 25), în *Despre starea socială a muncitorilor plugari (Opere,* I, p. 195) și în *Mișcarea romînilor din Ardeal* (I, p. 127), publicată în 1851, deci aproape de epoca publicării *Cîntării Romîniei*. Argumentul lui Haneș deci nu numai că nu rezistă în favoarea lui Russo, dar se întoarce de partea istoricului muntean, cu atît mai mult cu cît textul romînesc din *Cîntarea,* mai cu seamă cel din „Romînia viitoare" în nici un caz nu aparține celui dintîi. Dar din atenta observare a formei se mai pot scoate și alte argumente în sprijinul paternității lui Bălcescu. Neobișnuita construcție *între sine* pentru *între ei* aflată în versetele 22, 41, 47: „oamenii sîngiuirilor se unesc între sine", „împărțirâ între sine", „nu se mai vedeau între sine" nu se întîlnește la Russo; însă o întîlnim la Bălcescu (ms. 77, f. 65). Comună *Cîntării Romîniei* și lui Bălcescu este și folosirea formei „Domnul" pentru „Dumnezeu" (ms. 82, f. 436) neobișnuită la Russo. Mai caracteristice sînt expresiile din *Cîntarea Romîniei* (versetul 16 și 44): „Ziua dreptății" și „ziua izbîndirii", — în sensul de moment în care dreptatea, lupta pentru dreptate vor triumfa. Aceste expresii, care nu apar niciodată în scrisul lui Russo, sînt destul de frecvente în paginile lui Bălcescu. Nu numai că la acesta aflăm verbul „a izbîndi" sau substantivul „izbînditorii" în lucrări scrise în perioada publicării *Cîntării Romîniei (Opere,* II, pag. 110, 114), dar în *Mersul revoluției* (II, p. 107) întîlnim chiar: „ziua izbîndirii, ziua dreptății se apropie"; iar în cunoscuta însemnare de la Hyères, din 1851, ca și în f. 436 din ms. 82 întîlnim de asemeni „ziua izbîndirii". O altă expresie foarte folosită în poemul nostru este „furtuna mîntuirii". La Russo nu întîlnim nimic apropiat și nici ideea unei lupte revoluționare pentru libertate — care e cuprinsă în expresia din poem; la Bălcescu întîlnim foarte frecvent întrebuințate cuvintele „mîntuire", „a mîntui", „mîntuitor" — nu în sens biblic — și expresiile: „ziua mîntuirii" (II, 108) și chiar „lupta mîntuirii" (II, 107) exact în sensul „furtunii mîntuirii", în sensul furtunii revoluționare. În versetul 49, avem cuvîntul „preursit" neîntîlnit la Russo, pe care îl găsim folosit de Bălcescu tocmai în pagini elaborate concomitent cu *Cîntarea Romîniei,* de pildă în *Manifest către poporul romîn* (ziua preursită-II, 95) sau *Mersul revoluțiilor* (II, 108). Că expresia și ideea de care ea se lega erau obișnuite lui Bălcescu, o arată faptul că la el întîlnim tot în această epocă cuvîntul „ursită": „guvernă ursitele omenirii și ale lumii" *(Introducere,* p. 22). O altă expresie care, ca și celelalte amintite pînă aici, nu e folosită de Russo și de niciunul din scriitorii acestei epoci, este aceea de „fără de lege" pentru orice formă de impilare a poporului. Expresia se întîlnește în versetul 44: „vășlașii cei răi" — conducătorii, domnii, boierii — „te duc... din fără de lege în fără de lege". Ea apare ca predilectă la Bălcescu, unde o aflăm — dăm numai cîteva indicații — în *Istoria romînilor sub Mihai Vodă Viteazul,* ed. Academiei R.P.R., Buc., 1953, *Introducere,* „această fără de lege a boierilor" (p. 21), „fără de legile domniei lui..." (p. 31), „crîncenele fără de legi" (p. 33), în *Manifestul* din fruntea „Romîniei viitoare", „cîrmuirea cea fără de lege", în nota datată din Hyères amintită mai sus: „fiii fără de legii..." *Istoria romînilor sub Mihai Vodă Viteazul,* (p. 366), în sfîrșit în *Reforma socială la romîni* (ms. 82, f. 191), care este forma primitivă a studiului *Question èconomique...*, redac-

tată în 1850. Două forme încă mai neobișnuite pe care le întîlnim în *Cîntarea Romîniei* și la Bălcescu, dar la nimeni altcineva, vor fi și mai convingătoare. Este vorba mai întîi de expresia ce revine în versetele 22, 52, 55: „oamenii sîngiurilor" — cu un genetiv plural foarte neobișnuit pentru „sînge", voind să desemneze pe oamenii măcelurilor, ai impilărilor, pe boieri. În acest sens e întrebuințată expresia în poem și în acest sens o întîlnim la Bălcescu în nota de la Hyères (loc. cit). și în paginile cu expresii cronicărești și folclorice din ms. 82. În al doilea rînd, este vorba de cuvîntul „împerechere", aflat în versetul 38, cu sensul de: vrajbă, neînțelegere. Cuvîntul acesta deosebit de rar, care de asemenea nu se găsește nicăieri în paginile lui Alecu Russo, îl aflăm nu numai în *Precuvîntarea* la *Cîntarea Romîniei,* dar în *Mersul revoluției* (II, 105) și, de mai multe ori, în *Istoria Romînilor sub Mihai V. V.,* după cum indică și vechiul Dicționar al Academiei. Este firește numai un amănunt în plus, dar mi se pare deosebit de semnificativ pentru un om de onestitatea lui Bălcescu că pasajul din versetul 3 al *Cîntării:* „Care e mai mîndră decît tine între toate țările semănate de Domnul pe pămînt" este reprodus aproape aidoma în fruntea cărții a IV-a *Istoriei . . .*: „O țară mîndră și binecuvîntată între toate țările semănate de Domnul pe pămînt".

Fără îndoială, se va putea replica de către apărătorii paternității lui Russo că aceste paralele nu sînt concludente, de vreme ce N. Bălcescu ar fi traducătorul *Cîntării Romîniei* și era firesc să folosească și în traducerea ce o făcea lexicul său obișnuit. Dar izbitor e că nu se rămîne la un paralelism formal, căci în adîncul aproape fiecărei expresii: „ziua izbîndirii", „ziua dreptății", „furtuna mîntuirii", „fără de lege", „preusit", „oamenii sîngiuirilor" — stă un sens, în fond o concepție asupra vieții, a lumii și a istoriei, pe care le identificăm la istoricul muntean și nicăieri la Alecu Russo. Și tocmai acest sens, această concepție asupra vieții, a lumii și a istoriei din adînc sînt de cea mai mare importanță pentru a stabili paternitatea acestei opere literare. Căci dacă, invocînd argumentul cu nimic dovedit concret, că Bălcescu, traducînd poemul, era firesc să folosească unele „forme" caracteristice lui, cînd vom dovedi că la baza *Cîntării Romîniei* stau concepții care sînt vădit ale lui Bălcescu, pe care la Russo nu le întîlnim niciodată, cu care uneori acesta stătea în contrazicere, nu se va mai putea susține paternitatea acestuia din urmă și se va impune de la sine aceea a celui dintîi.

Se înțelege de altfel că problema formei nu poate fi niciodată separată de aceea a fondului. De aceea elementele invocate mai sus în sprijinul paternității lui Bălcescu sînt, după cum s-a arătat, numai la prima vedere de formă. La fel stau lucrurile într-o altă problemă pe care o ridică acest poem. Haneș susține în sprijinul paternității lui Russo faptul că acesta ar avea, așa cum are și *Cîntarea Romîniei,* un stil „poetic", avîntat, energic, cald, pe cînd Bălcescu ar avea „un stil mai rece" (op. cit. p. 145). Adevărul este că tocmai Russo este un spirit critic, reflexiv, ponderat, cu o ușoară notă de humor și ironie și cu stilul corespunzător, pe cînd la Bălcescu este familiară fraza înflăcărată, retorică, puternic evocatoare și îndemnătoare la luptă.

Înainte de a trece la argumentele propriu zise de fond — de care sînt implicit legate toate cele de formă — să mai lămurim ceva în legătură cu forma atît de caracteristică a *Cîntării Romîniei* — amestec de stil fol-

cloric, cronicăresc și biblic — care constituie încă un argument în favoarea lui Bălcescu. Apărînd ca o producție folclorică, poemul *Cîntarea Romîniei* era menit să constituie o dovadă că suferințele poporului, din care se născuse de pildă și doina, dăduse naștere acestei opere literare, că ea oglindea clocotirea revoltei populare ce a determinat mișcarea de la 1848. De accea, precuvîntarea sa, Bălcescu o datează: 1830, deși, pentru a-i da parfumul arhaic, putea spune că e mult mai veche; poemul trebuia să exprime suferințele ajunse la capăt și determinînd dorința de luptă a poporului în ajunul revoluției de la 1848.

La împletirea folcloricului cu arhaicul cronicăresc, în forma *Cîntării Romîniei* se mai adaogă în stil și o notă biblică. Firește că raportarea la Lamennais s-a impus imediat, cu atît mai mult cu cît acesta încerca în acea epocă o fuziune între creștinism și democrație, iar Bălcescu vorbește în precuvîntarea sa la *Cîntarea Romîniei* de biblie și psalmii lui David, ca de „cărțile cele mai frumoase și mai liberale ale lumii vechi și noi". Semnificativ este nu numai că Bălcescu cunoștea *Paroles d'un croyant* (cf. II, 129), dar că în întreaga lui operă se află ceva care chiar dacă nu înseamnă influența profetului social-creștin francez, marchează un spirit în cîteva puncte înrudit, ceea ce legitimează folosirea unui stil asemănător celui din *Paroles d'un croyant* pentru *Cîntarea Romîniei*. Într-adevăr, în studiul său, Hanes, studiind influența lui Lamennais asupra lui Russo, nu o găsește decît în *Cîntarea Romîniei* și nu manifestă nici o nedumerire în fața fenomenului absolut ciudat ca un scriitor să fie puternic dominat de o anumită concepție într-o scriere a sa și această concepție să nu mai apară absolut de loc în nici o pagină din tot restul scrierilor sale. Înclinarea spre o anumită mistică religioasă din *Cîntarea Romîniei* la Bălcescu se întegrează însă într-o urmă de teologism care își făcea loc în concepția sa de istorie. Nimeni nu poate nici contesta, nici minimaliza cotitura pe care o face studiul istoriei la noi cu Bălcescu care, printre cei dintîi la noi, își dă seama că o istorie adevărată nu se poate scrie decît ținînd seama de condițiile sociale. Dar nu e mai puțin adevărat că în introducerea la *Istoria romînilor sub Mihai V. V.*, Bălcescu spune că „omenirea a intrat în calea care o duce gradat către perfecția sa, către absolut, către nemărginit, către dumnezeu". Cu această atmosferă de idei, în care providența avea rolul ei, indicînd drumul libertății și aal agelatății, se înțelege că într-o scriere care în mod deliberat urma să aibă caracterul profetic ca poemul nostru, Bălcescu îl începe cu: „Domnul Dumnezeul părinților noștri înduratu-s-a de lăcrimile tale, țara mea" și păstrează necontenit în el prezent acest factor care în scrierile lui Russo nu-l întîlnim nicăieri.

*

Trecînd la analiza elementelor propriu zis de fond, care pledează toate pentru paternitatea lui Bălcescu, să începem prin a recapitula care erau preocupările lui Russo în deosebi în perioada anilor în care e scrisă *Cîntarea Romîniei*. Scrierile lui în această epocă, eliminînd cele două piese pierdute, sînt: *Critica Criticii, Soveja* (1846) și *Studie moldovană* (1851—1852). Din aceste scrieri reiese criticism, tradiționalism și simpatie pentru țăran ca producător al folclorului, privindu-l cam idilic și fără suficientă atenție pentru starea sa socială. Nu reies din paginile prozatorului moldovean nici revendicări sociale pentru cei impilați din societate, nici ură

contra boierilor. Din trecut, el e dispus să-şi amintească numai părţile frumoase. Cînd vrea să păstreze imaginea lui, nimic din ceea ce era negativ — şi se află în belşug în *Cîntarea Romîniei* ca şi în paginile lui Bălcescu — nu întunecă tabloul acestui idealizat trecut. Şi pentrucă uneori îşi dă totuşi seama că totul nu fusese pentru toată lumea roz în acest trecut după care e atît de înduioşat, Russo se grăbeşte să adaoge: „dumnezeu să ierte trecutul...", *(Scrieri,* ed. Clasicii romîni comentaţi, Craiova, p. 188). În *Jaşii în 1840,* el vorbeşte de „frumoase privilegii" *(Scrieri postume,* ed. Clasicii romîni comentaţi, Craiova, p. 68), iar „dreptul seniorului" la prima noapte a femeii supusului său este numit „gingaş" *(Scrieri postume,* p. 68).

În polemica ce o are cu Barit, la 1856, cînd acesta spune că decît ar combate pe „dăscălaşii" latinişti ardeleni, mai bine ar duce o campanie împotriva celor ce „şăd de 150 de ani în fruntea mesei", adică împotriva boierilor, Russo răspunde printr-o teorie a „elitelor", care, se înţelege, iarăşi nu are nimic comun cu ideile de bază din *Cîntarea Romîniei,* unde boierii sînt autorii „fără de legilor". „Moldovenii şi muntenii — scrie Russo — sînt mîndri de fruntaşii lor... Duhul fruntăşiilor se poate preface, dar fruntăşia nu poate pieri..." *(Scrieri,* p. 240). În sfîrşit, în scrierile prozatorului moldovean nu aflăm nicăieri urme dintr-o viziune de ansamblu a istoriei străbătută de concepţia atît de nouă pe atunci ca aceea a revoluţiei, a luptei pentru libertate, a luptei de clasă chiar, cum aflăm în poemul nostru.

Nimic din preocupările lui Russo din această epocă nu are vreo legătură cu avîntata *Cîntarea Romîniei.* În poemul acesta se încerca să se schiţeze literar o scurtă istorie a poporului nostru din epoca formării sale pînă la zi, socotind în evidenţă că istoria nu e decît o înlănţuire de lupte dintre „strîmbătate" şi cei impilaţi, că egalitatea şi libertatea sînt esenţiale pentru popoare şi străvechi la poporul nostru, că setea de a stăpîni a unora a făcut să dispară egalitatea şi libertatea, că pentru un popor sînt deopotrivă de însemnate libertatea socială şi cea naţională, una fără alta neputînd trăi, că lupta e singura soluţie pentru ieşirea din trista situaţie în care a fost adusă ţara şi că unirea este necesară pentru ducerea acestei lupte. În sfîrşit, din poem reies vie simpatie pentru ţărănime, a cărei mizerie e înfăţişată, ură pentru boieri şi justificarea revoluţiei, prezentată ca o dreaptă răzbunare. Toate aceste idei din *Cîntarea Romîneiei* sînt în centrul preocupărilor din totdeauna ale lui Bălcescu, în deosebi ale celor din epoca publicării ei şi în jurul lor se axează toate studiile şi articolele publicate de acesta în deosebi în 1850. O paralelă destul de susţinută se poate urmări de altfel între acest poem şi *Introducerea* la lucrarea despre Mihai Viteazul. O examinare atentă a conţinutului poemului ne va arăta limpede legătura de idei permanentă dintre el şi întreaga operă a lui Bălcescu.

*

Cîntarea Romîniei începe prin cunoscuta evocare a tristeţii şi decăderii patriei, în contrast cu frumuseţea, cu bogăţia şi cu gloriosul ei trecut. În faţa slăbiciunii la care ţara a ajuns, întrebîndu-se „rămasu-ţi-a oare numai umbra puterii şi aducerea aminte a vitejiei tale?", scriitorul îşi creiază prilejul de a evoca întreg trecutul istoric, cu faptele lui măreţe şi cu fără-de-legile care au adus ţara în starea de decădere din acel moment. În versetul 13, este amintită epoca dacilor, fericită pentru că oamenii erau

liberi și egali: „Era vremea atunci cînd tot omul trăia fără stăpîn și umbla mîndru, fără să-și plece capul la alt om, cînd umbra văilor, pămîntul ca și aerul cerului erau deavalma pentru toți". Este aici, formulată firește potrivit stilului unei opere literare, ideea lui Bălcescu din *Despre starea socială a muncitorilor plugari,* asupra căreia revine și mai clar în studiul *Trecutul și prezentul:* „Cînd romanii ocupară pămîntul, dacii toți erau liberi și egali; se bucurau toți de aceleași drepturi" *(Opere,* II, 119). În continuare, versetul evocă luptele dintre daci și romani, înfrîngerea celor dintîi și nașterea poporului nostru. Versetul următor prezintă dezvoltarea acestui popor nou în mijlocul căruia libertatea trăiește, „deși se aflau bogați și mai săraci" — idee pe care de asemenea o aflăm la Bălcescu în *Despre starea socială* și *în Question économique* (I, 187; II, p. 8). Mai departe, la versetul 16, *Cîntarea* se oprește din desfășurarea istoriei pentru a teoretiza. Aici se scoate în lumină indisolubila legătură dintre libertatea socială și cea națională, arătînd că acolo unde legea o fac numai cîțiva pentru a supune pe ceilalți, libertatea dispare și lumea merge spre pieirea ei, căci toate nedreptățile ce se fac sînt pedepsite prin blestem dumnezeesc ce se cere îndelung ispășit. „Slobozenia e îndoită — începe versetul — cea din lăuntru și cea din afară... ele sînt surori și una fără alta nu pot trăi". În *Trecutul și prezentul,* Bălcescu vorbește, chiar cu aceiași termeni de „independența din afară și libertatea dinăuntru", iar în *Mersul revoluției,* amintește „libertatea dinăuntru, care e peste putință a dobîndi fără libertatea de sub dominarea străină" (II, 106—107). În *Cîntarea Romîniei,* ca și în opera lui Bălcescu, dispariția libertății și sărăcirea unora înseamnă împărțirea în clase. „Atunci lumea se împarte în săraci și bogați, în stăpîni și robi, în flămînzi și îmbuibați... atunci lumea stă în cumpănă de pieire", — spune poemul. Încă din studiul *Despre starea socială,* istoricul semnala momentul în care „țara se împărți în două tabere vrăjmașe, avînd interesuri împotrivite", sfîrșind prin a declara, așa de asemănător cu poemul nostru: „vai de acele nații unde un mic număr de cetățeni își întemeiază puterea și fericirea lor pe robirea gloatelor. Ele pier". (I, 193, 198). Idee pe care sub altă formă o regăsim și în *Question économique* unde în primele pagini se arată că problema îmbunătățirii stării muncitorilor datează, „din ziua în care egalitatea strămoșilor dispăru, din ziua în care fură săraci și bogați, robi și stăpîni, exploatați și exploatatori..." (II, 7). În continuare, versetul subliniază că suferințele poporului sînt ispășirea unui vechi blestem: „strămoșii noștri au fost blestemați de Domnul pentru strîmbătățile lor și blestemul a trecut din neam în neam pînă în zilele noastre" — idee care revine în versetele 21 și 53 și pe care o aflăm la Bălcescu în *Introducere* la *Istoria romînilor sub Mihai V. V.:* „Vai dar de acea nație care calcă voia lui Dumnezeu, care preferă răul la bine! Dumnezeu o părăsește... și ea expiază într-un lung martir călcarea legii lui dumnezeu". Și în pasajul citat, istoricul continuă: „dar suferința este un bold mai mult către perfecționare și din excesul răului iese binele" (p. 10) idee pe care o mai întîlnim la Bălcescu în *Mersul revoluției* (II, 101, 107), în ms. 82, f. 436 („cei ce seamănă în lacrimi cu bucurie vor secera") și pe care o exprimă și *Cîntarea* în versetul 17: „... din robie se naște slobozenia, din neorînduială iese rînduială... Jugul aduce mîntuirea, precum furtuna liniștea". Să amintim de asemenea că în versetul 16 apare cuvîntul „frăție" — idee și formulă scumpe lui Bălcescu și frecvente în scrierile lui.

În versetul 18, *Cîntarea* justifică revoluția. Autorul, cu tot spiritul biblic ce-și făcea loc în forma poemei sale, se dovedea totuși un realist care nu putea fi decît Bălcescu, știind a nu aluneca în misticism, căci pentru el pedeapsa dumnezeiască pentru nedreptăți înseamnă revoluția: „sabia domnului e brațul poporului". Privind revoluția ca un moment în care se răscumpără lungi suferințe, poemul arată că atunci nu poate încăpea nici milă, nici iertare, ci vărsare de sînge și durere. „Furtuna mîntuirii" — revoluția — zice poemul — „strajnică are să fie. Aveți grijă de ziua aceea și grăbiți-vă a vă îndrepta din vreme. Tîrziu va fi atunci a plînge și a se căi; căci suferința îndelungată împietrește inima omului și ucide mila dintr-însa... Cei mari și puternici au toate zilele spre a se îngrășa din asuprirea creștinilor... poporul are numai un ceas în care își izbîndește și cu acest ceas răscumpără veacuri de chinuire... Blestemele văduvelor sărace, sudoarea oamenilor cheltuită în folosul altora, hrana sărmanilor mistuită, moștenirea copiilor hrăpită, adunate cu grămada la un loc cresc furtuna omenească și răsplata cumplită a dreptății Domnului. Cei ce prin siluire fac asemenea nelegiuri, prin siluire pier... și sabia Domnului e brațul poporului... și sabia atunci mănîncă carne și nu cruță pe nimeni, de la sugătoriul pînă la cel mai desăvîrșit bătrîn". Aflăm în acest verset întreaga poziție a lui Bălcescu față de revoluție, pe care o numea „drept legitim al popoarelor" (II, 101), a acelui Bălcescu, care în martie 1850 scria „il faut que la revolution ne transige pas avec ses ennemis" (Ion Ghica: *Amintiri din pribegie,* ed. Clasicii romîni comentați, Craiova, II, p. 218) care, în sfîrșit, vorbea despre revoluția de la 1848 din Ardeal ca despre o legitimă pustiire sîngeroasă: „Ea fu asemănată cu furia sălbatică a răzbunărilor stînd peste mormane de ruine și de morți, îngrozitoare și cu gura plină de spume sîngeroase, ținînd într-o mînă o torță pustiitoare de cetăți, de celalaltă un paloș crud și neîmblînzit... Revoluția ardelenilor fu groaznică, nemiloasă... dar putem spune, spre apărarea ei, că acele excesuri *fură o urmare fatală a unei suferințe și a unei uri înăbușite și înăsprite* de zece veacuri de tăcere silită sub o cumplită tiranie..." (II, 127—128). Asemănarea dintre poziția lui Bălcescu și aceea din *Cîntare* este evidentă. În schimb nici una din aceste idei nu poate fi aflată la Russo.

Versetul următor 19, formulează literar ideea că istoria omenirii nu este decît istoria luptelor dintre clasa dominantă și cea exploatată. În cunoscuta sa *Introducere,* Bălcescu semnala că istoria noastră pînă la el „a fost rău scrisă", învinuind pe istorici că n-au văzut decît luptele dintre pretendenții la tron, fără să înțeleagă interesele ce fiecare reprezenta; iar în *Mersul revoluției* afirma că cele 18 veacuri de existență ale poporului nostru sînt o continuă luptă „pentru triumful binelui asupra răului... a dreptului asupra silei". Această ciocnire de interese, această permanentă luptă pentru libertate, fără de considerarea căreia, după Bălcescu, revoluțiile apar lipsite de sens, o aflăm și în versetul 19 din *Cîntarea Romîniei:* „Lumea întreagă are tot o poveste... strîmbătatea care lăcomește la bunul altuia și sărmanul care sfărîmă brațul ce-l strînge. Grea e strîmbătatea... dar și răsplata ei cumplită este". Și această idee din urmă, a răzbunării, este de asemenea frecventă în lucrările istoricului muntean (I, p. 139; II, p. 119; ms. 82, f. 191, *Istoria...* p. 44).

De la versetul 20, *Cîntarea Romîniei* continuă evocarea istorică întreruptă mai înainte, urmînd în linii mari suita de evenimente pe care o ob-

servă Bălcescu în *Mersul revoluției* și în *Introducere*, lucru pe care-l semnala de altfel și Odobescu. Sînt înfățișate zilele de după colonizarea Daciei, fericite pentru că oamenii erau liberi; apoi epoca grea a năvălirii barbarilor; în sfîrșit momentul, din versetul 22, în care „setea de a stăpîni cuprinde pe oameni... Domnii și boierii neamurilor se ridică ca niște uriași și caută a sdrumica popoarele...". „Din această frămîntare se născu o fiară... robia" — continuă versetul 23. O luptă îndelungată începe „între om și om, popor și popor și între popoare și căpeteniile lor cele hrăpitoare..." „Capeteniile cele hrăpitoare", „cei fără de lege...", „domnii și boierii neamurilor" (versetul 25) din *Cîntarea Romîniei* se înțelege că sînt expresii care dovedesc altă concepție despre clasa boierească decît a lui Russo, pe care au arătat-o, concepția însă pe care o aflăm integral la Bălcescu. În *Despre starea socială a muncitorilor plugari*, în *Question économique*, în *Mersul revoluției*, istoricul insistă asupra momentului în care clasa boierească, folosind forța și sila, „caută a păstra numai pe seama-i libertatea... întemeindu-și puterea și fericirea pe robirea poporului", înghite „proprietățile mici ale țăranilor în proprietățile cele mari și robește pe popor pămîntului" (II, 100), începînd din acel moment acea „luptă necontenită a dreptului contra tiraniei, a unei clase desmoștenite contra uzurpatorilor ei" (II, 119) — cum zice Bălcescu — adică împotriva căpteniilor celor hrăpitoare — cum zice în *Cîntarea Romîniei*. Chiar în cuvintele din finalul versetului 22 „Slobozenia se învinge... Dar răbdarea și viitorul rămîn popoarelor" răsună ideea din motto-ul pe care Bălcescu îl pusese unui studiu al său: „Privilegiurile se vor sfîrși, dar poporul rămîne veșnic", legînd odată mai mult conținutul *Cîntării* de ideile operei istoricului muntean.

După aceasta, poemul caută să scoată în evidență că libertatea, care stă la temelia existenței popoarelor, nu poate fi sugrumată pentru totdeauna. Pînă a ajunge însă la recucerirea ei, popoarele au a trece „prin ispite și încercări pînă să intre știința într-însele și să le înțeleagă" (versetul 24). Amintindu-ne că în versetul 9, *Cîntarea* evidențiia rolul „gîndirii" care se ivește „luminoasă deasupra întunericului" și legînd rolul pe care poemul îl atribuia acestei „gîndiri", „științei", în sensul de „cunoaștere", la prăvălirea lumii vechi și reînălțarea libertății, recunoaștem și aici concepția lui Bălcescu pentru care „rațiunea", „înțelegerea", „ideile" jucau un rol însemnat în procesul de eliberare al oamenilor. Pentru el, dacă unele popoare „mai sînt în sclavie, cauza e că nu sînt luminate". De aceea, cînd își punea problema de a stabili premizele unei noi revoluții, el cerea în primul rînd lămurirea și trezirea conștiințelor: „să luminăm poporul, dacă vrem să fim liberi" — poziție din care iau naștere organizarea comisarilor de propagandă și *Manualul bunului romîn*, la 1848, ca în general mai toate studiile sale și revista „Romînia viitoare". Pînă să ajungă la izbîndirea de care vorbește, care este recîștigarea libertății, poemul arată cum popoarele sînt tîrîte de „domnii și boierii" lor în greșeli, ajungînd să se dușmănească și să se războiască între ele, nu spre folosul lor, ci spre folosul asupritorilor și tiranilor pămîntului" — ideea în care se află de asemenea cunoscuta atitudine antișovină a lui Bălcescu, totdeauna promotor al unei înțelegeri între popoare, contra războaielor dintre ele, a acelui Bălcescu care în *Mersul revoluției* arăta că, dacă în trecut fusese altfel, „*acum*" toate popoarele „au simțit că au unul și același dușman" — adică

pe exploatator, lucru asupra căruia revine în *Istoria romînilor sub Mihai V. V.*, unde spune că „nenorocitele noastre sfîșieri cu ungurii... nu vor fi folosit decît despoticelor împărății, dușmanele noastre comune".

Concepția comună din care izvorîse studiile lui Bălcescu și versetele *Cîntării Rominiei* continuă să fie evidentă și mai departe. Poemul evocă suferințele poporului, pribegiile la care oamenii au fost nevoiți pentru a scăpa de ele, dorul nemărginit de locul de baștină, patriotismul care însuflețește conștiința romînilor și-i face necontenit să spere și să lupte cu încredere că libertatea străbună va putea fi recucerită — așa cum gîndea și Bălcescu. Și, așa cum gîndea acesta, poemul cere pentru această recucerire „jertfe necurmate și o unire strînsă între oameni". Ideea aceasta a jertfei ce este absolut necesară o aflăm mai în fiecare pagină a istoricului, fie că era dintr-un studiu sau din scrisori particulare. De asemenea, ideea unirii, pe care o formulează, poemul o aflăm permanent în scrierile lui Bălcescu. Într-o scrisoare din dec. 1849, în care schița planul *Introducerii*, el arată ținta națională ca „cea mai principală", de unde făcea să decurgă imediat „chestia de unitate națională" (*Amintiri din pribegie*, II, p. 171) pentru ca în *Mersul revoluției* să afirme că „unitatea națională este chezășuirea libertății" poporului, că — așa cum am mai citat — revoluția ce va veni după aceea din 1848, „nu se va mărgini a cere libertatea dinăuntru, care e peste putință a dobîndi fără libertatea din afară, libertatea de sub domnirea străină, ci va cere unitatea și libertatea națională. Deviza ei va fi *Dreptate, Frăție Unitate*". (II, 107); iar în *Trecutul și prezentul* afirmă că „vorba unire e azi în toate inimile" ((II, 122). După cum se vede, și această idee din *Cîntarea Rominiei* este în complet acord cu ideile pe care Bălcescu le agita în deosebi în această perioadă, dar n-are nimic comun cu poziția lui Alecu Russo, care se simțea mai mult moldovean și în scrierile căruia ideea unirii nu constituie o preocupare deosebită.

În continuare, *Cîntarea Rominiei* înfățișează epocile de grele încercări pentru poporul nostru; luptele cu turcii, cu tătarii, cu ungurii, cu polonii, vitejia oamenilor, jertfele lor, izbînzile lor în lupta pentru apărarea libertății. Dar ceea ce nu putu face puterea vrăjmașilor face neînțelegerea dinlăuntru. „Feciorii tăi cei vicleni — spune versetul 38 — făcură sfat rău între dînșii... cugetul nedreptății și al domniei intră în sufletul lor... zavistia semănă sămînța gălcevelor și a împerecherilor din casă... feciori tăi... dete în mîinile voinicilor tăi furca în locul paloșului... și tu te lăsași de bunăvoie în mîinile celor ce nu te putuseră birui". Dușmanii pîndesc împrejur, iar „domnii și boierii tăi îngenunchiară înaintea lor!". Se află în acest verset evenimentele și poziția față de ele pe care le găsim în *Introducerea* la *Istoria romînilor sub Miahi V.V.*, sfîrșitul cap. VII și începutul cap. VIII. Corespunzător ideii: „dete în mîinile voincilor tăi furca în locul paloșului" aflăm la Bălcescu menționat că boierii fac pe popor apatic, ceea ce duce la slăbirea țării și la căderea ei sub suzeranitatea turcilor. În aceste pasaje din *Introducere*, Bălcescu arată că în această epocă „începură luptele din lăuntru". În aceste împrejurări, înconjurați de dușmani, boierii și domnii „caută de se învoiesc de bunăvoie cu dînșii" (*Istoria*, p. 17).

Versetele următoare din *Cîntarea Rominiei* sînt o evocare, în stilul patetic, caracteristic acestui poem, a suferințelor poporului din cauza dușmanilor care îl subjugă și îl împart. Ura cea mai mare a autorului *Cîn-*

tării merge însă împotriva clasei conducătoare de atunci, împotriva boierilor, „feciorii tăi cei blestemați", „vîslașii cei răi"— cum îi numește în versetele 41 și 44 — care, pentru a se îmbogăți tot mai mult, „te deteră în prada dușmanului", care „și-au însușit dreptul d-a fi cîrmaci" și „te duc dintr-o nevoie într-alta și mai mare și din fără de lege în fără de lege". Singur versetul 44 în care se află o adevărată înfierare a clasei boierești conducătoare, ar putea servi pentru a identifica în Bălcescu pe autorul *Cîntării Romîniei,* căci nici unul din revoluționarii de la 1848 n-a manifestat o ură mai puternică și mai constantă ca Bălcescu contra unei boierimi vinovată de toate nenorocirile care se abătuseră asupra poporului. Încă din 1845, în studiul despre *Spătarul Ioan Cantacuzino,* istoricul avea cuvinte aspre la adresa boierilor, învinuindu-l că nu știuseră a privi spre „poporul care se lăsa la picioarele lor și se muncea ca să le hrănească lenea" (I, 149). Iar în studiul despre *Postelnicul Constantin Cantacuzino,* este însă mai drastic, afirmînd că în ce privește „aristocrația noastră... sîntem convinși... că egoismului, mîrșavei ambiții și lașității ei, țara a fost datoare toate suferințele sale" (I, 157). În sfîrșit, în avertismentul la *Question économique...,* după ce revoluția de la 1848 îi sporise experiența în ce privește atitudinea boierilor, afirmă că în lucrarea sa va spune „adevăruri foarte aspre despre boieri"; întreaga lucrare nefiind în realitate decît un documentat și dur act de acuzare împotriva acestora, încheindu-se cu constatarea că țara se înșelase cînd avusese încredere în boieri, „în ciuda corupției, nemărginitului egoism și spiritului lor rapace", căci boierii „sînt boieri și atîta tot", cu alte cuvinte nu cunosc alte sentimente și interese în afară de acela ale clasei lor. Aceste sînt concepțiile și poziția față de boierime pe care le aflăm și în *Cîntarea Romîniei.*

Într-adevăr, iată în același verset 44, caracterizarea boierilor plină de dispreț și ură: „Iarba se usucă pe unde calcă ei"... „Înțelepciunea lor, minciuna... istețimea lor jăfuirea... faptelor lor faptele iadului..." Și imediat apoi avem o nouă dovadă că în *Cîntarea Romîniei* sînt concepțiile și pana lui Bălcescu. Se știe teoria acestuia că Mihai Viteazul numai silit de boieri a dat cunoscuta sa „legătură" a țăranului. Atît la 1846, în *Despre starea socială a muncitorilor plugari,* cît și în ultimii săi ani de viață, în *Istoria romînilor sub Mihai V. V.,* el insistă că „Mihai vodă silit de aristocrați făcu acel așezămînt..." (II, 215). Poziția aceasta se află și în poem, tot în versetul 44, unde, referindu-se la boierii pe care am arătat cum îi caracteriza, adăoga: *„ei* au supus subt jugul clăcii pe poporul tău". Și această poziție comună este cu atît mai mult concludentă că autorul *Cîntării* e Bălcescu cu cît el era în această epocă cel care inițiase această teorie. Într-atît era legată această idee de istoricul muntean, încît, în *Dorințele partidei naționale,* la 1848, Kogălniceanu vorbind de legarea țăranului de pămînt, citează în sprijinul pledoariei sale pe Bălcescu. În versetul 52 al *Cîntării Romîniei* se revine de altfel asupra boierilor de pe aceeași poziție ca a istoricului nostru. „Ei (boierii) înălțară trufia lor pe tîlhărie... avuția lor pe foametea ta... boieria lor pe zdrențele tale... puterea și strălucirea lor pe sîngele ce tu vărsași într-o sută de bătălii, unde părinții lor nu erau!" — text în care regăsim nu numai toate elementele de acuzație contra boierilor pe care le folosește Bălcescu în diversele sale studii, dar metoda contrastului pe care o aflăm la începutul studiului *Question*

économique, scris tot în 1850. Identitatea merge pînă la amănunte. Poemul spune: „înălțară... avuția lor pe foametea ta...", iar studiul lui Bălcescu relatează că boierii „nu numai puseră margini lăcomiei și rapacității lor. Muncitorii, siliți de foame... deveniră robi" (II, 10). De altfel ideea aceasta a sărăciei poporului care muncește, pe care e întemeiată bogăția clasei boierești, ideea ce o aflăm în poem, o găsim la Bălcescu încă din 1846: „Robia fu răsplata claselor de sus ale societății către clasele de jos, care le-au hrănit, le-au respectat totdeauna, le-au păstrat în poziția lor și au jertfit și muncă, și bani, și viață pentru patrie și libertate" (I, 193).

Evocînd aceste suferințe ale poporului, ajunge *Cîntarea Romîniei* la celebrele ei versele (45 și 46), în care se face elogiul poeziei populare, unul din argumentele cele mai cald exploatate în favoarea paternității lui Russo. Numai că din studiile lui Russo pe care le cunoaștem, în deosebi din *Poezia Populară*, reiese că aceasta într-adevăr prețuia această producție artistică, dar vedea în ea izvorul limbii și al literaturii, conservatorul datinilor naționale, al mărturiilor istorice, dovada dragostei romînului pentru natură, a spiritului său de observație, oglinda sentimentelor sale intime, dar nu vorbește în mod expres de poezia populară ca o manifestare a suferințelor poporului, a urii acestuia față de exploatatori, a năzuințelor sale de izbăvire și a dorințelor sale de răzbunare. Chipul cum face elogiul poeziei populare *Cîntarea Romîniei* evidențiază că nu Russo este autorul ei, ci Bălcescu, pentru că doina aici nu este decît expresia durerilor nemărginite ale poporului, în condițiile de exploatare și viața mizeră pe care poemul le înfățișase și pe care nimeni nu le evocase atît de puternic ca istoricul nostru. Dacă adăogăm că singura poezie populară pe care am aflat-o în manuscrisele acestuia cuprinde versuri ca:

Ia ascultă, măi ciocoi,
Pînă cînd o să jupoi
Și pe țară și pe noi (ms. 82),

că poemul privește doina ca izvorînd din durere, în deosebi din lipsa pămîntului ce i s-a „răpit" poporului, și că singurul vers citat în poem e: „Biru-i greu, povada-i grea" — cred că se recunoaște destul de ușor poziția lui Bălcescu și nu a lui Russo față de folclor și în acest verset din *Cîntarea Romîniei*.

Mai departe, poemul evocă fugitiv vremurile vechi, cînd *uniți*, romînii înfrîngeau toate dușmăniile, apoi epoca despărțirii în mai multe principate, care aduce slăbiciune — pledoarie indirectă pentru ideea — scumpă lui Bălcescu — a unirii. În versetul 54 se face elogiul bărbăției din trecut, așa cum se făcuse și în versetul 36: „Nu-ți mai aduci aminte de zilele tale cele vechi? Trăznetul se zdrobea în mîinile celor nebiruiți..." — căreia îi corespunde — de astădată chiar în stilul *Cîntării Romîniei* — textul lui Bălcescu din *Trecutul și prezentul*: „Pentru ce această adormire? Istoria strămoșilor, bogată de suveniri glorioase, nu-i deșteaptă? Urmași ai romanilor, care dictară legi lumii de atunci, nu-și aduc aminte de origina lor? Nu-și aduc amnite de luptele strălucite ale părinților lor, de laurii cîștigați pe cîmpul de bătaie? Vorbele independență, patrie, naționalitate, nu chiamă în inima lor nici o simțire nobilă? Ele altădată făceau să tresară pe romîn, îl umpleau de entuziasm și-l grăbeau în rîndul vrăjmașilor unde muria sau

ieşea triumfător" (II, 117—118). Şi făcînd elogiul vremurilor de eroism de altădată, *Cîntarea Romîniei* aduce o explicare pe care o foloseşte foarte frecvent Bălcescu. „Cei ce făceau acele fapte mari — spune versetul 54 — aveau o patrie", exact în sensul în care în mai multe din studiile sale istoricul arăta că slăbiciunea ţării a început atunci cînd poporul sărac şi exploatat: „nu mai vru a se jertfi pentru o patrie unde nu i s-au lasat drepturi şi pentru o libertate de care el nu se poate bucura" (I, 193). Ultimele versete ale poemului, continuînd evocarea vremurilor vitrege dar şi a eroismului de pe vremea libertăţii străbune, cînd oamenii aveau deci o patrie, se întreabă dacă nu a venit vremea reînvierii vechei vitejii. „Răzbunătorul preurist nu s-a născut oare?" — se întreabă autorul *Cîntării* în spiritul în care Bălcescu în primele pagini ale *Istoriei*... sale, spune că Mihai „ajunge a fi sperarea tuturor, *răzbunătorul* atît de mult dorit şi aşteptat" (*Istoria*, p. 27). În sfîrşit, ultimele acorduri ale poemului pun accentul pe singurul mijloc care poate duce la ieşirea din starea de slăbiciune, decădere şi lipsă de libertate în care se află poporul: *lupta*. Ideea — de asemenea scumpă lui Bălcescu în deosebi — este cea spre care converg toate elementele *Cîntării Romîniei*. Cuprinsă în motto-ul poemului, unde, citind dintr-o cronică, spune că mai bine e să mori de sabia duşmanului, „decît să fiţi privitori impilării şi ticăloşiei ţării voastre", — ceea ce constituie un indiscutabil îndemn la luptă — spre final ideea revine la un leit-motiv (în versetele 51, 58, 61): „Cinge-ţi coapsa ta, cată şi ascultă!... ziua dreptăţii se apropie... toate popoarele se mişcă... căci furtuna mîntuirii a început" — aşa cum în *Mersul revoluţiei*, Bălcescu spunea aproape cu aceleaşi cuvinte: „Fiţi gata, dar a vă lupta bărbăteşte... Ziua izbîndirii, ziua dreptăţii se apropie, în care se vor ridica popoarele ca să mături rămăşiţele tiranilor de pe faţa pămîntului" (II, 107) şi aşa cum în lucrarea despre Mihai spunea că spre a realiza unirea — singurul mijloc de a obţine libertatea — era de trebuinţă: „o sabie romînească puternică". Această idee a luptei care singură poate aduce salvarea pe care întreaga *Cîntarea Romîniei* pune un accent atît de puternic, aşezînd-o în final, tocmai pentru că ea constituia elementul esenţial asupra căruia trebuia concentrată toată atenţia, ne indică adevăratul obiectiv al poemului, subliniat de altfel direct de Bălcescu în precuvîntarea cu care însoţea publicarea la 1850: acela de a atrage atenţia că „mîntuirea stă în noi şi că vom fi mîntuiţi dacă vom fi cu privighere, stăruinţă şi jertfire, dacă ne vom întări şi braţele şi inima". Ea este în acelaşi timp un indiciu în plus în sprijinul tezei că autorul *Cîntării Romîniei* este Bălcescu cel care într-o scrisoare către Ghica din 1849, spunea: „Dumnezeul meu politic de mai multă vreme este *puterea*, este *Iehova*, *Dumnezeul* armatelor". Şi imediat apoi adăoga un pasaj care s-ar putea zice că este formularea în embrion a viitorului poem şi a obiectivelor sale de chemare la luptă": „Este de trebuinţă a populariza printre romîni aceste idei şi a întoarce toată ţinta lor naţională către armă numai, căci numai cu dînsa se vor mîntui si vor fi mari şi puternici" (*Amintri din pribegie*, II, 108).

*

În mod evident, poemul *Cîntarea Romîniei* este o operă literară cu un puternic caracter militant şi mobilizator, aşa cum sînt toate scrierile lui Bălcescu, dar nu ale lui Alecu Russo. Conţinutul ei revoluţionar: evocarea

luptei de clasă dintre exploatatori și exploatați, legitimarea revoluției, ura pentru boieri priviți ca mari vinovați și ticăloși, năzuința spre unire, aspirația puternică spre libertate socială și națională, lupta ca singurul mijloc pentru a o cuceri, în sfîrșit largile cunoștințe de istoric și poziția în fiecare din aceste probleme toate sînt obișnuite scrierilor lui Bălcescu și absente la Russo. Acesta, cu toată participarea sa la mișcarea moldoveană de la 1848 — care se știe la ce s-a redus — era departe de radicalismul istoricului muntean, pe care-l vădește și *Cîntarea Romîniei*. Nimic din ceea ce este mai caracteristic, mai îndrăzneț, mai violent revoluționar în conținutul și forma poemului nu se înrudește cu ceva din opera lui Russo. Totul însă le leagă puternic aceste elemente de gîndirea și poziția lui Bălcescu. Comunitatea de concepție dintre poem și scrierile acestuia în general, unitatea de preocupări a istoricului din anul 1850, în care *Cîntarea Romîniei* se încadrează perfect, duc în mod clar la concluzia că Bălcescu este autorul acestei scrieri. Unele detalii formale, cum sînt: avîntul, retorismul, lexicul legat de conținut, sînt de asemenea proprii istoricului și nu lui Russo, după cum caracterul biblic al stilului poemului se leagă de o trăsătură pe care am văzut-o apărînd în întreaga operă a lui Bălcescu, dar nicăieri la scriitorul moldovean. În sfîrșit, mărturiile celor mai apropiați în perioada publicării poemului sînt de asemenea în favoarea lui Bălcescu. Singurul în favoarea lui Russo este Alecsandri, care intervine 13 ani după publicarea *Cîntării* și care nu fusese la Paris în timpul apariției „Romîniei viitoare". El are contradicții în mărturiile sale, nu dă niciodată la iveală manuscrisul ce spunea că-l are și, de altfel, de la 1876, cînd publică în ediția *Operelor complete* amintirile despre Bălcescu și Russo alăturate fără să mai atingă problema paternității *Cîntării Romîniei*, nu mai revine niciodată public în această chestie.

Ce a putut determina, totuși, intervenția lui Alecsandri? *Cîntarea Romîniei* era desigur opera literară menită să trezească conștiințele în țară, să le cheme la luptă pentru cucerirea libertății poporului, luptă pe care Bălcescu o socotea apropiată chiar după 1848. Dar, tradus în limba franceză și prezentat ca o scriere populară, anonimă, poemul devenea un excelent mijloc de propagandă printre străini, de care Alecsandri pomenește într-o mărturie a sa, o legitimare ca mișcare populară a revoluției de la 1848, pe care în acea epocă moșierimea și burghezia trădătoare încercau să o compromită. Pentru această traducere în limba franceză este posibil să fi fost însărcinat Russo, ca unul care, făcînd studiile cele mai serioase în străinătate, cunoștea cel mai bine dintre romînii patruzecioptiști aflați la Paris, pe atunci această limbă. De acest text francez trebuie să fi auzit Alecsandri și de aici au izvorît toate confuziile lui de mai tîrziu. Socotindu-l deci de perfectă bună credință și considerînd că într-adevăr avusese textul francez al *Cîntării Romîniei*, aceasta nu putea fi decît această traducere făcută de Russo pentru propaganda în străinătate *după originalul lui Bălcescu*, text care poartă în conținutul său atîta din spiritul dîrz revoluționar al acestuia. Această confuzie a dus pe Alecsandri la pledoaria pentru paternitatea lui Russo, care este de fapt singurul izvor al părerii că nu Bălcescu este autorul poemului în discuție. Analiza ideilor, care nu s-a făcut niciodată temeinic pînă acum, este de natură să ne arate că nu numai nenumărate detalii formale, cu rădăcinile lor de conținut, dar întreaga construcție a *Cîntării Romîniei* și mai cu seamă întreaga concepție ce stă la baza

ei are totul comun cu concepțiile lui Bălcescu și cu preocupările lui de prin 1850 și nu se înrudește în nimic concret cu ceea ce e caracteristic gîndirii și manifestărilor lui Alecu Russo. Astăzi, cînd conținutul unei opere literare reprezintă o realitate de care nu se poate face abstracție, socot că mai mult ca oricînd trebuie să considerăm prin această analiză a conținutului poemului adusă dovada concretă a paternității lui Bălcescu, iar *Cîntarea Romîniei* ca o creație ce se integrează definitiv în opera sa.[1]

[1]) Citatele din acest studiu se referă la următoarele ediții:
N. Bălcescu: *Opere*, 2 vol., Buc. 1940.
N. Bălcescu: *Manualul bunului Romîn*, 1903.
N. Bălcescu: *Opere*, vol. 2, *Istoria Romînilor sub Mihai Vodă Viteazul*, ed. Academiei R.P.R. 1953.
Al. Russo: *Scrieri*, ed., Clasicii romîni comentați.
Al. Russo: *Scrieri, postume*, ed. Clasicii romîni comentați.
Ion Ghica: *Amintiri din pribegie*, 3 vol. ed. Clasicii Romîni comentați.

La centenarul lui Anton Pann

de Acad. D. PANAITESCU PERPESSICIUS

O sută de ani de la săvîrșirea din viață a unui scriitor clasic înseamnă, odată cu pomenirea gloriei lui, statornicită sau încă pendinte, și prilejul binevenit de a încerca o recapitulare a condițiunilor istorice în care și-a petrecut viața, a ambianței sociale care i-a favorizat opera sau dimpotrivă i-a desavantajat-o, a chipului în care această operă însăși a fost primită de contemporani și apoi de urmași, într-un cuvînt prilejul de a lua contact cu efigia de adevărat a scriitorului, așa cum au lămurit-o și patinat-o cei 100 ani de la săvîrșirea lui din viață. Un centenar e un bilanț întotdeauna excedentar cînd e vorba de un scriitor clasic. Așa au fost centenarele de mai deunăzi ale lui Eminescu și Caragiale, acele grandioase sărbători ale unanimității cititorilor din țara noastră, așa trebuie să fie, mai mult, așa este, cu toate aparențele contrarii, și centenarul morții lui Anton Pann. Căci în timp ce Eminescu și Caragiale sînt astfel de creatori de vers și de proză românească, încît prestigiul lor constituie unul din titlurile intangibile ale culturii noastre, Anton Pann, atît prin natura talentului său, prin destinul operei lui cît și prin cele cîteva umbre misterioase ale biografiei lui, se situiază de la început într-o zonă nu tocmai centrală, la oarecare distanță de prytaneul marilor clasici.

Este, fără îndoială, un caz Anton Pann al literaturii noastre și nimic nu-l ilustrează mai sugestiv decît tocmai sinuoasa diagramă a opiniilor despre el, de-a lungul unui veac de posteritate, zig-zaguri uneori înlăuntrul aceluiași mic spațiu, revizuiri mai la urma urmei spre lauda celor ce le-au practicat, însă nu mai puțin capabile să întreție un fel de incertitudine, o aureolă jucăușe, cînd apărînd și cînd dispărînd din jurul unei frunți care a fost, neîndoios, a unui martir al scrisului. Pe de altă parte: marele număr de publicațiuni, cîte i se cunosc, varietatea cuprinsului lor, larga lor difuzare în straturile cele mai adînci ale poporului, caracterul lor practic, pedagogic, educativ, pătrunderea de timpuriu în sufletul copiilor și adolescenților, căci așa cum literatura lui psaltică (acele tălmăciri de cîntări bisericești) și-a avut credincioșii, așa cum culegerile de poezii în moda vremii, precum *Spitalul amorului* sau *Cîntătorul dorului* și-au avut lectorii împătimiți, istorioarele și parabolele din *Povestea vorbei* și din *O șezătoare la țară* au devenit cărți de căpătîi ale vîrstei fragede, — toate acestea puteau întreține, cum au și întreținut o faimă, însă ea n-a fost totuși niciodată la nivelul justei valori artistice a scriitorului. Adăugați, după aceea, și aproape imediat după moartea lui Anton Pann, lunga fază, care, departe de a se epuiza, poate că e abia la începuturile ei, faza de valorificare în

plan ştiinţific a operei sale, pe care comparatiştii folclorului şi-o trec din laborator în laborator, ca pe un preţios material de experimente şi se va înţelege că nici această promovare, oricît de nobilă, în plan universal, a scrisului lui Anton Pann nu e făcută să favorizeze cristalizarea personalităţii sale artistice. Iar Anton Pann este înainte de toate un scriitor, mai mult, un artist şi despre darurile lui de meşteşugar al verbului şi versului romînesc cată să vorbim, cel puţin în măsura în care a fost cinstită şi cu bună dreptate, latura utilitaristă a scrisului său, imensele servicii pe care întinsa circulaţie a tipăriturilor lui le-a adus culturii romîneşti. În pragul veacului acestuia, aşa dar cu 50 ani în urmă, se mai discuta la noi dacă şi în ce proporţii este Anton Pann un folclorist, cu toate că generosul colecţionar de înţelepciune populară restituise lumii „cu asupra de măsură", pentru a folosi o expresie ce şi înainte de Eminescu, cu jumătate de veac mai de vreme se întîlneşte şi la Beldiman, restituise, zic, lumii cele „de la lume adunate" şi cu toate că exemplul lui Alecsandri şi al culegerii lui de poezie populară, în care intervenţiile poetului nu sînt minime, transforma modestul titlu de colecţionar într-o veritabilă diplomă de onoare. „Anton Pann, scria unul din primii biografi ai scriitorului, folcloristul G. Dem. Teodorescu, ştiu să se identifice cu caracterul naţional şi să facă pentru instrucţiune mai mult, poate, decît au făcut în zecimi de ani sute de şcoale după dînsul", şi formula, mi se pare, nu numai excelentă dar şi întru totul conformă strictului adevăr. Cu aceste premize dar, putem trece mai departe.

Spuneam că Anton Pann este, în configuraţia literaturii noastre, unul din cazurile ei singulare. El este în acelaşi timp (şi lucrul a fost subliniat încă de mult) şi unul din miracolele literaturii noastre dacă luăm în seamă tainele biografiei lui, nerevelată încă, misterele, ce încă înfăşoară copilăria şi adolescenţa lui, ba poate şi decadele cîte le va fi trăit întru început, întîi în Slivdenul natal din Bulgaria, din care se refugiază împreună cu maică-sa, Tomaida, şi cu fraţii pentru cîtăva vreme la Chişinău, înainte de a se statornici în Bucureşti în preajma anului 1816. În pitoreştile sale amintiri despre dascălii de la Udricani, Sf. Gheorghe şi Colţea, care împărtăşeau copiilor întîile elemente ale bucoavnelor, Ion Ghica aşază şi pe Anton Pann alături de Văcăreşti, de Nănescu, de Barbu Paris Mămuleanu printre şcolarii dascălului Chiosa. Autentice sau trucate sub raportul adevărului istoric, evocările lui Ion Ghica sporesc, poate şi din cauza farmecului lor particular, atmosfera legendară a primelor indicaţiuni din biografia lui Anton Pann. Cu descălecarea lui Lazăr la Bucureşti, toţi aceşti şcolari ar fi trecut la Sf. Sava, unii şi-au continuat studiile prin străinătate, alţii s-au făcut cîntăreţi şi cei mai mulţi grămătici, vătafi de curte pe la curţile boiereşti. „Anton Pann a devenit Anton Pann" înseamnă cu sobrietate admirativă Ion Ghica şi conciziunea aceasta a memorialistului de la 1880 nu e făcută să risipească enigmele. Cu mult mai aproape de adevăr este poate afirmaţia după care grupul lui Anton Pann, Nănescu, Chiosea fiul şi Unghiurliu, de care se alipeşte ca merituos discipol şi Filimon, făcea veselia grădinilor lui Deşliu, Pană Breslea şi Giafer, mai aproape de adevăr întrucît mai conformă cu atmosfera vieţii de petreceri, aşa cum o înfăţişează toate documentele de epocă, în frunte cu rapoartele consulare ale lui Kreuchely, înainte ca Filimon să-i fi consacrat în romanul său de peste trei decenii, acele pagini mustoase de informaţie şi culoare

locală, ce se pot citi în cap. XVI al *„Ciocoilor vechi și noi"*. „Un autor nu pică din cer" scria, în ultimul său mare studiu despre Anton Pann, dr-ul Gaster, care îi consacrase o bună parte din anii vieții sale și cu tot laconismul ei exorcisant, propoziționea nu izbutește să deschidă una din porțile zăvorîte ale biografiei lui Anton Pann, mulțumindu-se numai s-o semnaleze. Un autor își implîntă așa dar rădăcinile în trecut, de acolo absoarbe și impulsul feluritelor orientări și seva primei instrucțiuni. Dar trecutul acesta este, în ce privește pe Anton Pann o carte cu pecețile intacte. Cu toate că-și propune să rupă cu legendele și să caute să știe, dr-ul Gaster este silit totuși să constate că datele dinainte de 1828 ale biografiei lui Anton Pann sînt mai mult sau mai puțin legendare, atît de incerte și atît de iritante încît, printr-un explicabil capriciu al contradicțiilor, ajunge să formuleze această categorică axiomă: „Sigur e numai anul și ziua morții" — ceea ce, evident, e numai în parte adevărat.

Că a fost discipolul lui Petru Efesiul, ale cărui reforme în muzica bisericească le-a continuat, și al serdarului Dionisie Fotino, istoricul vechii Dacii și adaptatorul Erotocritului, că a conlucrat cu Macarie, alt reformator, înainte de a ajunge să predea el însuși știința muzicii de la catedra Seminarului Metropolitan sau să editeze acea „Gramatică a melodiei" (pe întîiul ei titlu: *Bazul teoretic și practic al muzicei bisericești,* de la 1845, carte de un pronunțat stil personal, pe alocuri și polemic) sau să „romînească", cu expresia lui, atîtea din cărțile cultului bisericesc, iată detalii ce nu ajung să împle golul acela de cultură, despre care el însuși amintește în atîtea rînduri și, mai răspicat în prefața întîiei părți a volumului său de *„Fabule și istorioare"* de la 1841 cînd scrie: „Aceste fabule și istorioare nu sînt decît numai auzite. De vor fi vreunele tipărite în alte limbi, nu știu că n-am învățat nici o limbă din cele poleite. În anii cruzimii mele (alias: nevîrstniciei), de ar fi fost școli ca acum și de învățam vre-o limbă din cele lăudate, nu eram să mă joc cu astfel de lucruri mici, ci era să traduc osebite cărți, care să mă folosească și pe mine și pe alții" și, mai departe, tot acolo, acest corolar firesc, punctat, cum se va vedea de o prea frumoasă ironie la adresa criticilor săi contemporani: „Între aceste cărți, domnilor, (e vorba de tipăriturile lui de pînă la 1841, printre care *Hristoitia* și *Noul Erotocrit)* puteți găsi destule cusururi; căci, după cum am zis, dascăl mi-am fost singur, pentru care nu mă sfiesc de domnia voastră care cunoașteți și știți poezia ce va să zică, știind că cei înțelepți niciodată nu defaimă, ci mă tem de aceia ce măsoară rîndurile cu compasul sau cu bețișorul și zic că un rînd este mai lung decît altul, că asemenea oameni nu sînt iertători..." Trec peste regretul după școli înalte al lui Anton Pann fericind întîmplarea ce l-a scutit de ispitele cu care anume școli și anume cultură ar fi putut să abată un scriitor din albia firești lui predispoziții, socotind că destinul a judecat bine cînd a hotărît cum a hotărît și mă gîndesc dacă n-ar fi locul să deschidem un mic parentez de diversiune, mai ales că e vorba de Eminescu. Se cunoaște faimosul stih cu care tînărul debutant de la 1870 grava pentru viitorime, într-un prim popas al *Epigonilor,* numele și gloria lui Anton Pann: /S-au dus toți, s-au dus cu toate pe o cale nenturnată/ — *S-a dus Pann,* finul Pepelei, *cel isteț ca un proverb.* Este una din cele mai elocvente dintre citațiile pe ordinea de zi a epigonilor, atît de sintetică și atît de expresivă, încît toate cîte s-au mai spus după 1870, deci după Eminescu, începînd cu Alecsandri (în 1872) și sfîrșind, să

zicem cu Iorga (în 1904), nu sînt decît variaţiuni, eminente firește, dar variaţiuni pe aceeași temă. Însă fraza aceasta este precedată de cîteva variante pe care versul definitiv le-a depășit și unde se poate citi: „Pann Păcală; Pann Pepelea, *ştiind carte şi isteţ ca un proverb*" alături notat: *Povestea vorbei* și în fine: „S-a dus Pann, tatăl Pepelei, cel isteţ ca un proverb". Inutil să mai admirăm arta cu care poetul și-a supraveghiat strungul pînă la inciziunea epigrafică a stihului definitiv. Însă ce să însemne: *Pann Pepelea, ştiind carte şi isteţ ca un proverb?* Desigur, nici Eminescu și nici Anton Pann nu se vor fi gîndit să echivaleze știința de carte cu cărturăria și, mai puțin, cu cultura. Imaginea, după a noastră părere nu trece dincolo de termenii în joc și se aplică mai curînd metaforei (Pann-Pepelea) decît lui Pann însuși. Dacă e vorba de o înaltă școală pe care Pann a urmat-o, apoi aceea este școala vieții sau a *lumii,* cum îi spune chiar el, cînd vorbește în povestea incestului evitat (de fapt un pseudo-Edip) din „*O şezătoare la ţară*", de fiul înstrăinat care găsi cu cale să-și completeze cu călătorii prin orașe și cetăți, cu preumblări în muzee, cele ce auzise la școală:

„Ştiind că chiar să înveţe cineva-n Academii
„Cînd va intra-n *şcoala lumii* îi lipsesc să ştie mii.

De călătorii dincolo de granițele țării și alte agremente-anexe, Anton Pann n-a avut parte decît de drumurile nesigure ale expatrierii întîiilor ani, apoi de un drum plin de farmecele naturii pe care le invoca în versuri nu lipsite de frăgezime, *(Munţilor, fiţi mărturii! — că prin voi călătorii — cu sufletul plin de dor — şi inima de dogor),* spre Brașovul, unde avea să poposească în 1828 cu nepoata stareței Platonida de la M-rea Dintr-un lemn, aventură galantă ce avea să dureze 10 ani și, poate, de un drum pînă la Buda, în care și Gaster ar fi înclinat să creadă, dar care pare puțin probabil și care n-ar fi putut fi în nici un caz voiajul unei luni de miere. Școala lumii Anton Pann și-a făcut-o, am zice, pe picior în Bucureștii primei jumătăți a veacului trecut în care amestecul de feudalism oriental și de pseudo civilizație apuseană se încrucișau în modul cel mai strident și despre care vorbește, între alții, cu inegalată savoare, călătorul Stanislav Bellanger în cele două volume ale lucrării sale atît de ciudat intitulată pentru urechile noastre: „Le Kéroutza" Voyage en Moldo-Valachie, Paris, 1846 (de fapt celebra și desmădulătoarea căruță a poștei, pe care avea s-o cînte într-o pagină nu mai puțin vestită și marele vornic Iordache Golescu, cam pe vremea cînd și Gogol, în alt plan și cu alte orizonturi, slăvea iureșul înaripat al troicei) și din care mi-aș îngădui să desprind următoarea planșă, tipică pentru atmosfera întregului album al istoriei noastre sociale la timpul acela: „În Moldo-Valachia robul abundă ca iarba și crește văzînd cu ochii. Întrebuinţarea robilor întrece orice imaginație. Un rob ca să umple cibucul, unul ca să-l aprindă, unul să-l ducă stăpînului, un altul să-l privească în timp ce fumează, în picioare, nemișcat, cu mîinile încrucișate pe burtă. Un rob să-i aducă o dulceață, un altul pentru un pahar cu apă și un altul peșchirul; un rob care să-i ridice de jos basmaua. Alți cinci robi ca să-l îmbrace, să-l radă, să-i pieptene barba, să-i spele mîinile, să-i potrivească părul; alți cincizeci de robi pentru treburile casei, pentru apartamente, îmbrăcăminte, bucătărie, trăsuri, cai, hamuri, chiar robi pentru robi,

deoarece și cei ce slujesc au nevoie să fie slujiți, fiindcă n-au vreme să se îngrijească de ei, fără să mai socotim vizitiii, feciorii din casă, vătăjeii, în sfîrșit Arnăuții etc., etc."

Fuziunea aceasta de orientalism și de note occidentale, de care am amintit este una din trăsăturile caracteristice ale personalității lui Anton Pann și ea se traduce nu numai în activitatea lui de două planuri, psaltică și mirenească sau în atributele vestimentare ale trecutului, așa cum ni le-au transmis majoritatea portretelor lui, scriptice sau desenate, dar ea transpare și din amestecul de noțiuni și vocabule, din aspirația nesățioasă de a asimila orice nouă cunoștință, de a face loc oricăror cuceriri ale progresului. Un exemplu, simbolic am spune, îl putem afla din chiar informațiile ce însuși ni le procură despre starea tipografiei sale, înființată în 1843, de unde au ieșit atîtea din publicațiunile și calendarele sale, tipărituri de osebită acuratețe tehnică, în frumoasă cirilică, cu notația melodiilor, numai psaltică pînă în 1854 cînd își anunță clienții că tipografia lui are și note europene pentru tipăritul cîntecelor, atît vocale cît și instrumentale. În climatul acesta compozit, sub raportul social, în care starea literaturii naționale se afirmă pe zi ce trece (e vremea lui Eliade, a lui Grigore Alecsandrescu, a lui Bolintineanu, a lui Negruzzi, a lui Alecsandri, a lui Mureșanu — fără a mai aminti, cum afirma Bolintineanu, și pe Tudor Vladimirescu, cel mai mare poet de la începutul veacului, după a lui părere —); în negurile biografice ale începuturilor, despre care am amintit și trudind din greu, cum vom arăta, în îndoitul lui oficiu de translator al cîntărilor bisericești și de colportor al bunurilor populare, nu numai se formează dar și înflorește geniul lui Anton Pann („smeritul geniu" al lui Anton Pann, cum spune Iorga, în preziua tragicei lui dispariții dintre noi, el, care în pragul acestui veac vorbea, necrezînd că greșește prea mult, de Anton Pann ca de un „Anacreon în papuci" și ca de un „cîntăreț de giumbușuri"), iar felul cum evoluiază de la versurile informe ale *Hristoitiei* la variațiunea de ritmuri din tălmăcirea *Noului Erotocrit* pentru a ajunge la marele construcții epice, de o originalitate și de o desăvîrșire întru totul unice, din *Povestea vorbei* și *O șezătoare la țară* constituie, prin cîtă stăpînire, măestrie și asimilare a spiritului popular manifestă, un miracol — un miracol ce nu poate fi asemuit decît celuilalt miracol al literaturii noastre: *Didahiile* mitropolitului Antim Ivireanul, răsărite și ele dintr-un pămînt tot atît de misterios. Dar paralelismul ar merita să fie reluat și dus mai departe.

În condițiile acestea, în care misterele obîrșiei se transmută, la capătul unui proces prelung de multe decenii, într-un miracol autohton de cea mai pură expresie, nu e nici o mirare dacă, în tulpina biografiei lui Anton Pann, s-au putut altoi atîtea elemente fanteziste și dacă s-a ales mai mult de un portret legendar, chiar fabulos. Cîte ceva s-a văzut din chiar rezervele cu care am înregistrat amintirile lui Ion Ghica referitoare la scriitorul nostru. Înainte de a încerca să schițăm un portret, sumar însă ceva mai aproape de realitate, se cade să ne oprim la un text de restrînsă circulație pe care l-am putea privi drept variantă, nu numai idealizată dar oarecum în mărime naturală, a portretului lui Ion Ghica. Și ne mai oprim la el și dintr-un foarte legitim sentiment de solidaritate literară. Căci o comemorare este un prilej de cinstire nu numai a celui omagiat dar și a celor care în cursul anilor, au vorbit frumos despre sărbătorit. E vorba de schița in-

titulată „Anton Pann" pe care o publică în 1900 (Noua revistă romînă, 4, 15 febr. 1900) Dimitrie Teleor, poet dintre cei minori, însă nu lipsit de simțul humorului și care a precedat cu bune stampe de epocă, „Pajerele" lui Matei Caragiale și în deosebi sonetele acestuia cu tipuri și moravuri bizantine. Totul, se va vedea, e imaginat cu fantezie și justeță, de un bun cunoscător al veacului, de unul care a iubit acest veac în toate particularitățile și de asemenea în cei mai reprezentativi dintre exponenții lui, cărora le-a răspuns însutit plăcerile morale cu care aceștia l-au îndestulat. Povestirea începe în genul cunoscutelor scene de epocă, consacrate de Filimon. O butcă boierească ia pe Anton Pann din mahalaua lui, a Vergului, și îl depune, după ce trece și prin mahalaua Lucacilor, în mîinile obsechioșilor arnăuți, la casa pitarului Șerban Mantea, de pe Podul Mogoșoaei. Pitarul are un glas plăcut, cîntă duminicile în strană, ca defteriu, se însoțește și cu ghitara și cum i-a plăcut peste măsură unul din cîntecele de lume la modă, ține nu numai să-l învețe, dar și să-l audă cîntat de autorul lui. Și Anton Pann cîntă spre marea desfătare a pitarului cîntecul „Verde sălcioară, dragă Mărioară". Entuziasmat, boierul îl îmbrățișează și-l sărută. Și după ce „Antonică" (așa îl alintă boierul pe cîntăreț) destăinuiește pitarului cum au luat naștere unele din cîntecele compuse de el, în drumurile lui prin sate, boierul îi umple fesul cu icosari, cu nasfiele, cu rubiele, costandinați, lire, firfirici, pînă și cu caimèle, și după ce-l asigură că o să-l mai invite „cînd o mai avea inimă albastră", poruncește și butca readuce pe cîntăreț cu același ceremonial în mahalaua sa. Interiorul cîntărețului este al unui gospodar, care ține, s-ar zice, răbojul plocoanelor și veniturilor. Soția îi dă toate informațiile: curcanul fript care așteaptă pe sobă e de la popa Nae din Silivestru, cei 12 pui de la protopopul de Dîmbovița au intrat la coteț însă mielul promis de pomojnicul Năstăsescu n-a sosit încă. Cît despre banii întinși pe masă sînt aduși care de preoți, care de cinovnici pentru felurite cărți vîndute: 14 sfanți după Muzichii, 6 sfănțoaice de pe Povestea Vorbei, doi galbeni din vînzarea Calendarelor și cîtorva trupuri din noul Erotocrit, Spitalul amorului etc. Și pe deasupra gologanii. „Pune-i la bisactea" hotărăște Anton Pann. Porunca privește de bună seamă și comoara cu care-l încărcase pitarul (dar Teleor nu insistă) și cei doi soți se așază mulțumiți la masa rotundă și joasă. Prînzul, cum se bănuiește, e bogat și divers. Peștele e de la Snagov trimis de părintele egumen. Iar cele două clondire din vinul starețului de la Căldărușani sînt tocmai binevenite ca să aibă în ce să înoate peștele. Aceasta e toată schița, aproape o natură moartă în două planuri și dacă i se poate reproșa ceva, e poate tocmai viziunea ei generoasă. Căci lucrurile nu se petreceau chiar atît de trandafiriu cum le imagina Teleor, nici chiar în vremea cînd Anton Pann își avea tipografia sa proprie. Nenumărate sînt prilejurile de tînguire și ele apar la loc de cinste în prefețele tipăriturilor sale și nu mai puțin în cele două testamenturi, cel din 1849 și cel din 1854, redactat cu mai puțin de 3 luni înainte de săvîrșirea lui din viață. Testamentele, se știe, nu mint, fie ele mici sau mari, după pilda extraordinarului boem Villon, fie în proză și versuri alternate, cum le potrivește Anton Pann. Singura retușare de la un testament la altul, afară de modificările impuse de ameliorarea relațiilor cu fiul din prima căsătorie, părintele Lazăr, este una de ordin stilistic și ea emoționează cu osebire. În loc de: (aici s-a mutat cu jale — în cel mai

din urmă an) — *care-n cărțile sale — se citește Anton Pann*, cum figurează în prima diată, rotunjește: „... *cel ce în cărțile sale — se subscrie Anton Pann*". Averea ce testează prin cele două diate, în afara tipografiei, se compune mai cu seamă din cărți, sau cum spune Anton Pann: *niște cărți* rămase din cele tipărite cu ajutorul abonaților. Din ele se vor împlini diferite datii și se vor întoarce și banii împrumutați de tipograful patron fie din zestrea soției, fie din a surorilor ei. Cărțile acestea, pentru care mărturisesc lungile liste de prenumeranți, atît de valoroase pentru reconstituirea stărilor sociale și afinităților literare ale timpului și din care cu însăși cuvintele testamentului „vindea cu încetul ca să-și țină cheltuielile casei", n-ar fi apărut dacă n-ar fi întîlnit suflete înțelegătoare (dintre fețele bisericești), care să-și ia asupra lor cheltuielile tiparului sau, cum spune în aceeași de a doua diată: „Alte lucruri, afară de cele mai sus zise, nu am fiindcă tot într-una din agonosita mea am cheltuit și cheltuiesc spre a îndeplini *lipsurile tipografiei, carii sfîrșit nu au*". Frază grea de sens și plină de tîlcuri asupra cărora nu zăbovesc și care explică acele lungi și ritoricești dedicații din fruntea tipăriturilor, păstrate totuși în limitele celei mai corecte convenționalități. Într-o astfel de dedicație către părintele Veniamin de la Mănăstirea Bistrița se destăinuie cu sinceritate, mărturisind, pentru a folosi însăși cuvintele lui: „Întristarea ce mă cuprinsese pentru puținii abonați ce-i făcusem în umbletele mele într-o lună de zile, pe la toate mănăstirile de peste Olt, cît nici cheltuielile drumului nu scosesem". Acestea se petreceau în 1847, anul în care după o lungă activitate de tălmaci și editor, avea să dea la lumină întîiul tom din marea sa lucrare *„Povestea vorbei"* și imagina unui Anton Pann umblînd cu pantahuza, ca să poată face față cheltuielilor de tipar și, implicit, de subsistență nu aduce nici pe de parte cu portretele acelor patroni și rechini de editură pe care junețea noastră i-a cunoscut prea mult, din nefericire. Alte ori nemulțumirea lui împotriva abonaților rezistenți ia formele adevăratei satire, de bună calitate, precum în următorul fragment din dedicația către protopsaltul sfintei Mitropolii, Grigore Enghiurliu, în care sub forma unui dialog, *gîndul* său îi lămurește pentru ce cîntăreții bisericilor nu află cu cale să se aboneze și dece ar trebui să-i lase în plata domnului:

O doamne, îmi zise gîndul îți strici vorbele în vînt,
vrei să-i procopsești cu sila și să-i prefaci din ce sînt?
Dece să se aboneze și carte belea să-și ia?
Cine o să stea să învețe cîte se coprind în ea?
Învățătura nu este s-o ia așa, ca un hap,
Ci, pe lîngă plată, cere și cam bătaie de cap.
Și atunci cine să doarmă și să umble haimana,
Să taie căinilor frunză și s-alerge la cană?
Giaba umbli cu umărul lumea s-o îndreptezi!
Zi tu, cît vei, mii și sute, că în școală nu-i mai vezi.
Și ce au dacă nu învață? Au doar cîntăreți nu sînt?
Păsările nu știu note, nici pe psaltichie cînt
Și-uite... oamenii prin crînguri alerg să le prinză vii.
Și-alții dau bani pentru ele să le cînte în colivii.
Cucul au nu și el este un foarte bun cîntăreț?
Că uite...-l pun în ceasornic și dau pentru dînsul preț!
Dar ce zici de pitpalacul? Nu e și el muzicant,
Că cum mai cîntă săracul, glasul lui este berlant!

Îl cumpără și nu întreabă la școală de a urmat,
Sau cumva să cerceteze de are vr-un atestat!
De aceia, pe ei lasă-i după cum sînt învățați
Și-ți caută de trebșoară și de ceilalți abonați.

Însă opera aceasta de translator al cîntărilor bisericești care a făcut deja și va mai face obiectul de studiu al specialiștilor ca și aceea de întocmitor de tratate de muzică interesează pe cercetătorul de rînd al istoriei literare și prin altceva decît acele referințe biografice, atît de prețioase, în reconstituirea portretului netrucat al lui Anton Pann. Și pentru a ne limita la o singură lucrare, din acest domeniu, ne oprim o secundă la amintita *Gramatică a melodiei* din 1845 sau pe titlul ei prim: „Bazul teoretic și practic al muzicei bisericești". Cine se ocupă și se preocupă de evoluția spirituală a scriitorului nostru, nu va nesocoti, odată cu treptata lui desăvîrșire în meșteșugul versului, și proza sa, fie aceea din prefețe, fie aceea din introducerea tratatelor, unde și dacă substanța este oarecum de circulație obștească, într-un meridian în care cultura grecească și tălmăcirile atîtor opere filosofice erau de tradiție, expresia însă trădează pe cel ce regîndește acea substanță, pe scriitorul care își durează dintr-al său un tipar propriu de comunicare. *Bazul teoretic,* în speță, are în afara unei bogate introduceri, plină de informații valoroase pentru istoricul muzicii orientale la noi, și o prefață „Către iubitorii de muze". Muzica, zice Anton Pann, ținîndu-se cu fidelitate pe urmele mitologiei, s-a creat treptat și sub directa inspirație a muzelor, ce sînt după definiția scriitorului, „zeitățile științelor și ale frumoaselor meșteșuguri, care întovărășea pe Apolon... fecioare foarte strălucit îmbrăcate, (ce) fiecare din ele se socotea ca o prezidentă a unui meșteșug particular, al căruia purta simbolul caracteristic". Și după ce vorbește de Euterpe sau zeița Muzicei, trage concluzia etimologică: „Așa dar muzica își are numele de la muze" iar mai departe „Muzica este gîndirea oamenilor învățați" și aforismul, desprins pare-se, ceea ce nu-i o vană ipoteză, din cutare dialog platonician, e glosat în notă precum urmează: „Din istorie cunoaștem pe Orfeu tracianul, pe Muzeu Atineanul, Pitagora, Socrate, Aristotel, Platon, Quintilian" și juxta-punerea aceasta de personagii mitice, de filozofi și retori nu e lipsită de savoare. Din notele polemice ce nu lipsesc acestei lucrări de teorie și care punctează ici și colo greutatea expunerii, vom reține două: una inspirată de Cucuzel, faimosul psalt din vremea lui Iustinian, a cărui schiță biografică o și dă într-o notă a tratatului și ea ironizează modestia „acelor mulți care (pentru că) adaugă sau scad un accent, mai ales în veacul nostru, se cred Cucuzeli". Cea de doua e aproape un leitmotiv la Anton Pann și ea arată că profesorul nostru de psaltichie era sensibil la critici, mai ales cînd ele erau neîntemeiate. Dialogul dintre profesor și discipol ajunge la întrebarea „care sînt semnele caracteristice desăvîrșitului muzic" și răspunsul formulează cu claritate cele 6 legi, care se referă atît la cunoașterea canoanelor, deci la arta de interpret, capabil să „aţîțe patimile auditorilor" cît și la aceea de creator de muzică sau cum se exprimă cea de a 6-a regulă: „Să facă (muzicul desăvîrșit) felurimi de poeme ale sale sau mișcat dinlăuntrul sau după cererea altuia". Și paragraful e alimentat de o prea copioasă notă: „Afară din aceste 6 articole, cel ce are desăvîrșire și putînd, după cum voește meșteșugul, *facă* poeme, și *scrie,* și *învețe* și judecînd *scoață*

hotăriri; iar cel ce nu știe nici desăvîrșirea acestora, nici nu poate să le întrebuințeze acestea, să nu întreprinză a judeca pe al altora, ci să tacă; căci tăcerea mai bună este la acel ce nu știe decît a judeca (în sensul: a critica) după cum zice Dionisie Ariopagitul „sau zi ceva mai bun decît tăcerea sau taci". Notă din care se pot reține cu egală satisfacție, atît atributele autonomiei creatorului stăpîn pe arta sa, exprimată prin tot atîtea imperative *(facă, scrie, învețe, scoață)* cît și proverbul „sau zi ceva mai bun decît tăcerea sau taci", ce se întîlnește și în *Povestea vorbei,* fără indicația sursei, firește, și de care ne putem sluji ca de o prea comodă punte de trecere la acea parte a operei lui Anton Pann, care l-a înscris în memoria zecilor de generații ale cititorilor săi și căreia istoria noastră literară, înțelegînd prin aceasta totalitatea membrilor acestui tribunal superior, fie ei judecători literari de meserie, fie diletanți cu gustul și judecata nu mai puțin sigure, i-au acordat atestatul de imortalitate.

Vom trece mai repede, cum e și firesc, peste întîia dintre publicațiile sale, acele „Cîntece de stea", operă de circulație vastă, care a întreținut făclia tradițiunilor, mai pe tot întinsul teritoriului nostru național, în care și-au aflat adăpost stihuri din felurite izvoare, psalmi în spirit popular, tălmăciți de mitropolitul Dosoftei și poezie populară din cel mai autentic folclor, și despre a cărei largă difuziune cu adevărat miraculoasă, la care melodiile notate de Anton Pann nu puțin au contribuit, și cu efecte neîndoioase în închegarea unității noastre culturale, specialiștii noștri s-au ocupat în lungi și savante excursuri. Ajunge să pomenim — și cu aceasta omagiul nu se întoarce tot la Anton Pann, pricină și prilej atîtor aduceri aminte? — să pomenim, zic, pe acela care după Hașdeu și Gaster a consacrat Cărților populare, una din cele mai erudite monografii, am numit pe profesorul Nicolae Cartojan. Un proces identic de difuziune și de înrîurire asupra poeților, culți de astădată, în speță a Văcărești lor, a fost urmărit și cu privire la tălmăcirea în versuri pe care Anton Pann a făcut-o din grecește în 1837 de pe *Noul Erotocrit* al serdarului Dionisie Fotino, unul din foștii săi dascăli. Romanul celor doi îndrăgostiți cretani, pe care vicisitudinele soartei îi despart cu noi și noi obstacole pînă la fericita regăsire din urmă, poemul cu care și-au mîngîiat nostalgiile romanțioase toate generațiile dintre apariția cărții și sfîrșitul veacului al XIX-lea a lăsat multe ecouri în literatura noastră, și ele au fost investigate, încă din 1920, într-o docță monografie a prof. V. Grecu. Alecsandri, Ion Ghica, Eminescu au invocat în felurite prilejuri numele poemului lui Cornaro și al eroului său eponim, chinuitul de Eros — *Erotocrit.* Una din problemele, ce păreau insolubile, era aceea a obîrșiei poemului și a felului cum va fi pătruns din literatură galantă a evului mediu, căci aceasta era evident, în literatura neogreacă. Dar și această enigmă a fost deslegată, odată cu studiile de acum vreo două decenii, tot ale profesorului Cartojan, care a identificat modelul *Erotocritului* în romanul francez „Paris et Vienne" din sec. XV-lea. Cine vrea să se convingă de măestria cu care e urmărit paralelismul dintre cele două poeme, sau să se informeze de toate celelalte probleme conexe, va citi cu încîntare intelectuală, superioară celui mai pasionant roman de aventuri, amintitul studiu al prof. Cartojan. Noi ne vom opri la ceea ce este propriu cercetării noastre, căutînd să surprindem în tălmăcirea lui Anton Pann de la 1837 punctul de răscruce al meșteșugarului de versuri, deoarece *Noul Erotocrit* reprezintă o astfel de punte între

stihurile dinainte, precum *Indreptătorul beţivilor* de la 1832 şi *Hristoitia au şcoala moralului* de la 1834 şi cele de după *Erotocrit,* cele două mari poeme ciclice, *Povestea vorbei* (prima înfăţişare în 1847) şi *O şezătoare la ţară* de la 1851—1852, opere capitale şi încununînd cu laurul clasic o activitate neobosită în slujba norodului. Cîntarea a 9-a din *Îndreptătorul beţivilor* aminteşte de „Beţivii strînşi colac — Prin mahala la Izvor — Şi la Breslea în pridvor — Dar mai mult şi mai vîrtos — Pe la Tabacii de jos" şi aceste detalii de ordin topografic, ca şi afirmaţia că „Nu poate om socoti — Nici de a le povesti — Crîşmele din Bucureşti — Bordeele mahăleşti", e cam tot ce se poate salva din această broşură, ce nu adaugă nimic literaturii bachice autohtone, care avea să ajungă la realizări de mare artă ca aceea a lui Eminescu din bine cunoscuta postumă „Umbra lui Istrate Dabija voevod". Cît despre „laudele vinului şi pelinului" cu care se încheie broşura, ele semnalează doar preferinţa pentru „vinul de Drăgăşani", ceea ce duce cu gîndul la preferinţele marelui vornic Iordache Golescu pentru „vinul de Piteşti", şi apoi „de Suteşti", cu care stropea vestitul praznic din tălmăcirea sa localizată după Iliada. În materie de vin, de acel „Vinum bonum et suave — bonis bonum, pravis prave — cunctis dulcis sapor, ave — mundana laetitia", din cutare cîntec medieval latinesc cu bună circulaţie în literatura noastră, e preferabil — cred — să rămînem la postumul distih eminescian, atît de nevinovat, atît de judicios totuşi:

E vinul d-azi mai rău ca cel de eri, amicii mei,
Mai bun ca orice vin băut, e cel pe care-l bei.

Despre versurile din „Hristoitie au şcoala moralului care învaţă toate obiceiurile şi năravurile bune", Iorga decreta, cu darul său incisiv: „stihuri rele de citit, bune de urmat". Şi adevărul este, că dacă acest cod, aşa zicînd, de maniere elegante, cum s-a spus mai tîrziu, sau mai simplu: de bună cuviinţă, poate sluji la alcătuirea cîtorva planşe din trecutul nostru vestimentar, nu ne-ar mira să vedem pe unul din graficienii noştri ilustrînd o strofă ca aceasta, ce se-ntîlneşte, aproape identică şi la antecesorul Naum Rîmniceanu, de un caracter atît de oriental, în versuri nu chiar atît de informe, legendă apropiată şi, dacă nu mă înşel, sorginte semantică a unei lungi serii de locuţiuni populare pe care dicţionarele noastre le înregistrează cu lux de amănunte (tîrîie brîu; a călca pe brîu; a se ţinea de brîu cu cineva; a vorbi de-a brîul cu cineva etc. etc.):

Brîul iar de a-l descinge,
Ş-al întinde, d-a-l încinge
Niciodată nu să cade
Altul de faţă cînd şade;
Ori brînişorul să-şi lege,
Şi între alţii să-l deslege,
Ori marginile să şază
Afară, ca să se vază,
Aceasta iar să se ştie
Că e mare nebunie.

De la preocupările acestea, aşa zicînd locale, transpuse în versuri fără pretenţie, nedate la rîndea, pentru a vorbi meşteşugăreşte, Anton Pann trece la tălmăcirea *Noului Erotocrit,* operă de vizibil travaliu literar, la

care a trudit din greu într-o vreme cînd și sănătatea-i lăsa de dorit. Cei trei ani de distanță, ce separă versurile de pînă acum de poemul din 1837, sînt sub raportul reușitei artistice, incalculabili. Cerințele subiectului, varietatea compunerii, exigențele modelului, alternarea tiparelor metrice au silit pe scriitorul popular să-și adauge noi coarde la liră și să instrune uneori crimpeie de adevărată poezie. Cîteva exemple vor fi de ajuns. Despre vraja cîntecelor lui Erotocrit care-i robise sufletul, Aretuza gîndește în sine:

Să vede că nu-i minciună, ce să aude băsnind;
După cum se povestește și pentru acel Orfeu
Ce-n compunerile sale așează ăst semizeu:
Că Poezia se cade de a să încununa
Cu soru-sa Muzikia și a se împreuna

(o notă pentru Muzikie, o echivalează cu muzica vocală și glosa era de așteptat din partea profesorului de cîntec).

Erotocritul transpune medievalele Tournoi ale occidentului în Bizanț și le adaptează moravurilor locale. Între competitori figurează și Haridim, prințul Cretei, impresionant în costumul și armura lui, negre, simbol al dramei pe care acest „ucigaș fără voie" al soției sale o purta prin lume. El se exprimă după împrejurări cînd în versuri suave (A lunei lumină — cea dulce și lină — sta înnegurată etc.) și cînd în apostrofe vehemente ca următoarele:

Karamanule sucite!
Aste ce le plăsmuești,
Sînt fabule născocite,
și minciuni varvaricești.

Adevărul, care este
De rușine nu-l vorbești,
Și bîrfeli d-al de aceste
asupra-mi sbieri și răcnești,

și cine nu recunoaște în stihurile acestea abrupte, un ecou — două din înfruntările Vicleimului, în ślefuirea și popularizarea căruia Anton Pann își are merite neîndoielnice. Sînt apoi stihuri și metafore, simboluri sugestive ale feluritelor stări sufletești, derivînd din original desigur, dar sădite cu gingășie și pricepere în frumoase glastre autohtone ca tot atîtea răsaduri de preț. De pildă: Aretuza nu doarme toată noaptea, de farmecul cîntecelor lui Erotocrit și fără să-l vadă, îl simte aproape, deoarece spune stihul: *„De inima ei se lipise ca și vîscul de copaci"*; de îndată ce se întunecă, Erotocrit, retras în ungherul lui tăinuit, își începe litania amoroasă ce întrece privighetorile sau cum spun versurile, în lexicul lor de epocă: *„Și cu atîta dulceață începe de a cînta — cît glasul de filomile cu totul întuneca"*; *„O noroc pizmaș — O noroc cumplit"* vituperează un stih din „Cîntecul" Zilei a doua și el duce în domeniul mai mult sau mai puțin convențional al irmoaselor sau cîntecelor de lume, din care Anton Pann a făcut o așa de bogată colecție în „Spitalul amorului". În timp ce „cîntecul". Serii a VII-a face apel la peisagii mai conturate și mai inextricabile: *„În labirintul acesta în care eu am intrat — Nu crez că-oi scăpa vr' odată, că de tot m-am încurcat... Unde-mi este acum steaua în care mă*

răzimam?" Și, în fine, pentru a putea trece mai departe, iată și acest „Cîntec" din seara a VI-a, ce n-ar trebui prea mult laminat ca să devie un madrigal melodios, cel puțin la nivelul madrigalurilor sentimentale din opera fraților Văcărești:

Trandafirii cum te zăresc,
Se schimb' pe loc, nu mai roșesc,
Foile li să vestejesc,
Și fără de nici o față să scuture la pămînt.

Crinii cei albi îngălbenesc,
Ard, se pîrlesc și se sbîrcesc,
Mucezesc, de tot să sfîrșesc,
Și cuprinși de o negreală, îi vezi parcă nici nu sînt.

. . . . . .

Numai o cătare a ta,
Ori la cine să va uita,
Îl omoară de tot să va,
Și cînd va vrea, iar îndată îl scoală și îl face viu.

Spuneam că *Noul Erotocrit* de la 1837 a fost pentru autorul *Șezătorii la țară* o școală din cele mai utile, sub raportul meșteșugului scriitoricesc, al peregrinărilor de lungă escală, cum și este de fapt, dinpreună cu *Povestea vorbei*, această odiseie velahică a lui Moș Albu, care atîtea vede, aude și înregistrează în călătoria sa plină de peripeții. Modelul unei narațiuni atît de perfect închegate ca romanul de dragoste al tinerilor cretani nu va fi fost fără de înrîurire în hotărîrea de a da o compunere epică, de mari proporții, ingenios articulată, cu tot episodismul fatal, pe care intercalarea cîntecelor bătrînești, a bocetelor, a cimiliturilor sau a unor povestiri de sine stătătoare îl implică. Altminteri, originalitatea revine întru totul scriitorului nostru. A ne refugia într-o formulă, ce-i aparține desigur dar atît de vagă, precum că toate aceste materiale, ghicitori aici, dincolo proverbe, povestiri, legende, cîntece bătrînești și cîntece de lume, ar fi „de prin lume adunate și iarăși la lume date", înseamnă a ocoli miezul problemei și a subestima. Chestiunea s-ar mai putea pune în forma aceasta simplă, pentru a nu spune simplistă, pentru o culegere ca *„Spitalul amorului"*, în care majoritatea textelor și melodiilor (293 cîntece, 167 melodii) sînt de proveniență străină, cu toate că și aici o anumită prudență ne îndeamnă să subscriem mai curînd la concluzia specialiștilor (profesorii George Breazul și N. Cartojan) pentru care ultimul cuvînt, mai corect cuvîntul just n-ar putea fi rostit decît în ziua în care s-ar realiza o ediție integrală, acel corpus critic al tuturor cîntecelor de lume, singurul în stare să distribuie paternități, să descopere contaminări, altoiuri și transferuri de la un poet la altul, dintr-o regiune în alta. În ziua aceea își va fi destăinuit toate secretele și colecția de „Irmoase ce se cîntă după masă sau cîntece de lume din jumătatea întîia a secolului" pe care Eminescu le-a caligrafiat în două din manuscrisele sale în anii 1875—1876, și din care a tors, cum se vede din frecvența condeiului său și cum am încercat să arătăm și în articolul nostru „Sonet și cîntec de lume la Eminescu", mai mult de un fir de mătase în cîteva din poeziile sale cele mai personale. Pînă atunci să reținem cuvîntul celui mai competent dintre istoriografii muzicei de la noi (profesorul Breazul) care nu pregetă, cu toate rezervele cîte schițează, să spună despre „Spitalul

amorului" că este „o culegere unică". O atare cumpănă însă nu-și are rostul cînd e vorba de lucrări ca *O șezătoare la țară* și *Povestea vorbei*. Lor și se poate și trebuie să li se aplice excelenta formulă cu care Caragiale își epiloga pe al său „Kir Ianulea" inspirat, cum se știe, din Belphagorx-ul lui Giovanni Brevio și al lui Machiavelli: „Căci, fără îndoială, notifica în pur stil juridic Caragiale, de cînd lumea poveștile sînt ale lumii, însă firește felul poveștirii lor rămîne oricînd al povestitorului — precum Maica Precista e a tuturor creștinilor, dar o icoană cu chipul ei e a meșterului care a zugrăvit-o în felul lui. Îndură-te, tu, prea sfîntă și pururea Fecioară, de toți zugravii și ajută-i să nu prăpădească vreme și vopsea degeaba".

Ce durabil cap de operă a scos Caragiale, adaptînd o poveste de circulație universală la meridianul nostru valah, ce minunat pervaz a potrivit acestei icoane originale, cu toate că motivul e străin, fie cine își amintește cu prisosință. La fel și cu Anton Pann în cele două poeme ale sale. Ajunge să amintim un singur exemplu, fără a-l desbate, apologul cunoscut sub numele *Osîndirea strugurelui* (Condemnatio uvae) din *Povestea vorbei*. Studii speciale (Gaster, Cartojan, Ioana Andreescu, Ariadna Camariano) au închinat acestei fabule toate diligențele în urmărirea versiunilor în proză cîte au circulat la noi, în stabilirea filiațiilor urcînd pînă la arhetipul bizantin din sec. XIII, și ajungînd la concluzia că, și dacă localizările, unele de o extremă savoare, n-au lipsit versiunilor în proză, singur Anton Pann a ridicat scena aceasta de moravuri administrative la nivelul unei comedii în versuri, cu personagii bine caracterizate, cu acțiunea dramatică, cu humor, cu moralitate. De asemenea studii speciale au fost consacrate și încă de timpuriu (Schullerus, G. Dem. Teodorescu, Zanne) „Culegerei de proverburi" cum sună titlul în prima lui parte la *Povestea vorbei*. Însă aceasta nu rezolvă nimic. E drept că fiecare povestire e precedată de adevărați chiorchini de proverbe, ce-și trec unul altuia, ca silogismele, esențele de înțelepciune și că povestea ce urmează este ilustrațiunea celui mai sugestiv dintr-însele. Însă meșteșugul de a aglomera fiecare ciorchine în parte, ca și versificarea celor mai multe din ele, ține de însăși arta lui Anton Pann. Proverbele acestea care preludează narațiunea nu sînt aruncate la întîmplare. Iată ce n-a înțeles cutare editor, plin de bună voință, altminteri, care a prezentat povestirile epurate de proverbe, încredințat că în felul acesta sporește valoarea lucrării. Cine vrea să se convingă de originalitatea lui Anton Pann în materie paremiologică, să compare într-un sector oarecare proverbele din *Povestea vorbei* cu corespondentele lor nude din marea colecție, atît de prețioasă sub atîtea alte aspecte, a lui Iordache Golescu. Astfel încadrate și uneori întrețesute, povestirile ce urmează cîștigă în rezonanță. Cît despre darul însuși de povestitor a lui Anton Pann (despre geniul său, am putea spune) o mică demonstrație, înainte de a sfîrși, nu cred să ne păgubească. Mari magistri ai criticei, precum Sainte Beuve, Thibaudet, Ernst Robert Curtius au echivalat folosirea citatului, cît mai copios, cu însăși rațiunea de a fi a criticei. Așa dar... păcatul nostru e pe jumătate mărturisit. Din *O șezătoare la țară* voi desprinde acel crîmpei care precedă concursul de cîntece bătrînești (*Pe culmița dealului — Dealului Ardealului* etc.) și alte producțiuni ale muzei populare. Șezătoarea e în toi, moșneagul a sfîrșit cu ghicitorile, cînd tocmai pică între oameni kir Iani, arendașul. Fragmentul interesează atît prin tabloul, pe cît de sumar, pe atît de sugestiv, a ceea ce este o șezătoare la țară,

în contrast cu petrecerile orășenești, importate ca tot atîtea imitațiuni și contrafaceri ale Apusului — și ironia lui Anton Pann nu poate fi tăgăduită — cît și prin materialul lexical, inedit, a cărui cronologie poate sluji la întocmirea unui dicționar al pătrunderii elementelor străine în limbă. Preotul se adresează arendașului:

Jupîn Iani (așa chema pe arendaș)
Crez că ai avut petreceri frumoase pe la oraș;
Acolo sînt baluri, cluburi, e teatru, e pic-nic,
Sînt soarèle și alte care nu știu cum le zic,
De care d-ta poate pînă în gît ești sătul,
Și de soareaua noastră crez că o să rîzi destul.
Fetele noastre sînt proaste, nu vorbesc politicos,
Nici știu să întoarcă polka și controdanțul frumos.
Ele, pe la soarèle, toate furcile își iau.
Spun, sporesc din gură multe și din mîini lucrez, nu stau.
Vreun lăutar de se întîmplă să aducă cinevaș
Nu-l pun la danțuri să cînte, după cum fac la oraș
Ci îi cer ca să le cînte d-alde viteazul Mihai,
Trăgînd din arcuș odată să zică zece din grai,
D-al de acestea și alte cîntece vechi bătrînești.

În *Povestea vorbei* ne vom opri la una din cele mai minunate realizări ale ciclului, piesa a 97-a, întitulată mai adesea „Sultanul și pescarul", de un meșteșug și un farmec, complexe, ce singură ar merita o amplă desbatere și care brodează pe tema „Făgăduieli și daruri", ilustrînd mai ales proverbul: „nemulțumitului i se ia darul", deși, cum se va vedea, tîlcul ei transcende mult dincolo de datele paremiologice. Povestea ne introduce de la început într-o lume de basm oriental, așa cum numai visul altoit pe cea mai strictă realitate este în stare să urzească și să dureze, confirmînd pare-că odată mai mult, teoria lui Hașdeu pentru care visul era matricea basmelor. Eroii sînt, ca de obicei, la antipozii scării sociale: un sultan, obosit de bogățiile cu care norocul îl încarcă, dincolo de limitele rezistenței omenești, fie ea și împărătească, și un pescar, sărac lipit pămîntului, cu o droaie de copii și cu o nevastă gîlcevitoare, cum e în firea lucrurilor, la casa nevoiașului. Întîlnirea între protagoniști se face, negreșit, la țărmul mării, această doică milenară a mitologiilor, unde pescarul „șezînd și pește undind", cum spune Anton Pann în limba-i totdeauna expresivă, e întîmpinat cu blîndețe de sultanul, ieșit tiptil din palat, cum cere tradiția pentru un monarh blazat, ca să se mai preumble. Și dialogul se aprinde în chipul cel mai spontan, stîrnit și alimentat de verva paremiologică a pescarului, de replicile lui pline de duh, căci scena, ca de altminteri întreg apologul, sugerează ideea unei excelente comedii pentru cel mai rafinat teatru de păpuși, cum se poate deduce din următorul fragment, trunchiat din necesitate:

Văzîndu-l sultanul golan și cu coraj răspunzînd,
Îi plăcu să mai vorbească și îl întrebă zicînd:
Sultanul
De unde ești?
Pescarul
De unde mi-e nevasta.
Sultanul
Din ce țară? Care ți-e patria?
Pescarul

Patria omului este acolo unde i-e bine.
Sultanul
Ai copii?
Pescarul
Unul în poale și altul în foale.
Sultanul
Ai vreo stare?
Pescarul
Proverbul îmi-e dovadă:
Ce e pe mine și în ladă.
Sultanul
De ce ești sărac?
Pescarul
Sînt sărac pentru că nu sînt bogat
Sultanul
Cum trăiești?
Pescarul
Te uită în față și mă'ntreabă de viață.
Sultanul
Ești nenorocit?
Pescarul
Norocul se ține după mine ca pulberea după cîine.
Sultanul
Mai ai acasă vre-un ajutor?
Pescarul
Numai eu sînt topor de oase.
Sultanul
Sărac ești de fel, ori scăpătat?
Pescarul
Dacă tatăl mieu a fost domn și eu nu sînt om, ce folos?
Sultanul
Te văz scăpătat și nu te plîngi.
Pescarul
Cine cade de sine, nu plînge.
Omul singur ceea ce-și face nimeni nu-i poate desface.
Sultanul
Copilul pînă nu plînge, muma țîță nu-i dă.
Pescarul
Pînă vine cheful bogatului, iese sufletul săracului.
Sătul la flămînd nu crede.

Sultanul, cum lesne se ghicește, încîntat de prezența de spirit și de familiaritatea pescarului, scoate din sîn portofeiul și scriindu-i o țidulă, îl trimite la vizirul, ca să-i dea o mie de lei. Zăpăcit de fericire, necrezîndu-și ochilor și abia dîndu-și seama că a vorbit cu sultanul, pescarul aleargă la vizir, care (dar trecem peste detalii și amuzante și pline de tîlc) nu-i dă decît jumătate și cum pescarul se revoltă, îi confiscă totul și îl dă pe scări afară. Amărît, omul se întoarce la bîrlogul lui și scena dintre el și muerea lui, furioasă că nătîngul ei de bărbat a dat cu piciorul în bunătate de noroc, e una din cele mai izbutite scene casnice, în care omul nostru rezistă tot grație platoșei sale, să-i zicem, paremiologică. A doua zi scena se repetă, tot la țărmul mării, între sultan și pescar, apoi între pescar și muiere, pentru că din nou vizirul oprise jumătate din cele două mii de lei cît scrisese sultanul pe țidulă. A treia zi iarăși, sultanul îi dă țidula pentru trei mii de lei și cum pescarul a prins minte și nu se mai revoltă, vizirul, încîntat de lecția ce i-a servit îi numără pînă la unul toți cei șase mii de lei dăruiți de sultan. Trecem peste toate aceste scene, grase de efecte comice, cu regretul că nu le putem reproduce ca să poposim la sfîrșit. A patra zi

pescarul nostru, se îmbracă „curat de rînd" (expresia e a lui Anton Pann), își ia și o chesea bună de tutun, un cibuc mare și pleacă din nou la țărmul mării. Sultanul e încîntat de înfățișarea prietenului său și i cere la rîndu-i un serviciu. Dar poate că e mai bine să transcriem întreg acest grandios final, scutindu-l de echimozele noastre critice, oricît ne-ar fi plăcut să subliniem toate intuițiile fericite și toate efectele artistice la care se înalță de astădată Anton Pann. Însă cititorul va reține și singur, sînt convins: fie spre pildă, detaliul că deși în orientul celor o mie și una de nopți, pescarul ar putea fi și unul de pe la noi, devreme ce-l cheamă Udrea; fie abisul ce desparte norocul statornic al sultanului de norocul aleatoriu al pescarului, dimpreună cu lecția morală (mai corect imorală) ce se degajă, după cum sînt convins că va aplauda, cu osebire, lovitura de teatru cu care se încheie apologul, acel admirabil proverb al versului din urmă *(Dracu-și bate joc de om la bătrînețe)* talisman consolator, țesut din resignație și spirit critic care opune castelelor iberice clădite pe nisip, granitul indestructibil al înțelepciunii populare:

Îi zise sultanul: — „Vezi așa se cade,
Ai văzut acuma ce bine îți șade?
Aș vrea să știu numai, cum că tu de mine
Ai vreo mulțămire că ți-am făcut bine".
Pescarul
„Găina bea apă și se uită la Dumnezeu
Sînt gata în foc și în apă să mă arunc
Nu sînt vrednic să mulțămesc.
A vrut norocul cu mine"
Sultanul
Lasă aste vorbe, s-a isprăvit gluma;
Cer și eu o slujbă la tine acuma.
Tu știi mi se pare ostrovul cutare
care un puț are adînc foarte tare.
Să te duci îndată acuma la dînsul,
Să te pui la gura-i și să strigi întrînsul:
— „Care e norocul sultanul ce-l are?"
Și ieșind la vorba-ți să facă-ntrebare
Tu să zici: — „Noroace, m-a trimis sultanul,
Să-ți fac întrebare: dece-i ești dușmanul?
Ce te-ai pus în pizmă și-i tot dai avere?
Se roagă prin mine și milă îți cere,
Să-ți conteneșți ura de-ai da bogăție,
Că loc nu mai are unde să ș-o ție".

Pescarul îndată în luntre se puse,
Și drept la ostrovul acela se duse,
Găsind pe loc puțul și strigînd într-însul
Ieși o fantomă îndată la dînsul,
Cu schiptru în mînă ca o-mpărătească,
In chipu-i frumsețe de cea mai aleasă:
Hainele, porfira-i cu totul galante
Și împodobite numai cu berlante,
De părea că este o rază sorească,
Astfel nu putea om la ea să privească.
Această fantomă, zic, sau nălucire,
Făcu întrebare cu o dulce zîmbire,
Zicînd: Ce e vrerea? Pentru ce o chiamă?
Pescarul sărmanul, tremurînd de spaimă,
Îi zise: — „Noroace, m-a trimis sultanul,
Se roagă prin mine să nu-i fii dușmanul;

Ce-i tot dai avere? Că el sărac nu e,
Nici loc nu mai are unde să o puie".
Fantoma îi zise: — „Du-te de îi spune,
Că el dator este a mi se supune,
Şi să nu se-ncerce a-mi da supărare
Cu aşa cuvinte de îngreţoşare.
Că mă pui în pizmă încă şi mai tare
Şi îi mai dau încă de trei ori cît are".
Auzind pescarul astfel de cuvinte,
Speriat peste fire şi ieşit din minte,
Se-ntoarce, se pune în luntre şi pleacă,
Vreo întrebare fără să-i mai facă.
Cînd plutea pe mare îi veni-n gîndire
— „Nu întrebai, zise, d'a mea norocire?
Şi cît mai în grabă înapoi se-ntoarce,
Merge la puţ, strigă: — „Noroace! Noroace!
Care e norocul lui Udrea Pescarul,
Care pe Sultanul făcu să-i dea darul"?
Şi îndată îi iese — un negru c-arapul,
C-o tambură-n mînă şi sărind ca ţapul.
El cum îl zăreşte, groaza îl apucă,
Se întoarce în fugă grăbind să se ducă;
Iar norocul negru zornăind tambura,
Începu deodată la dînsul cu gura,
Strigînd: — „Fugi! Du-te! Să nu-ţi văz obrazul,
Că nu mi se stinge nici acum necazul!
Ţi-am slujit, sărace, ţie mititelul,
Că mi se rupsese la tambură telul,
Si-mi pierdui cu dînsa atuncea eu ceasul,
De-i îndreptai tonul şi-i ascultai glasul.
Dar de n-aveam treabă, cum nu am cu anii,
Tu de la vizirul tot nu pupai banii.
Dar îţi coc eu turta, nu te las în pace.
Am de furcă încă cu tine, sărace"!

Şi fugind pescarul, pe mare cu vasul,
I se părea încă că-i aude glasul.
— „Săracul de mine, zicîndu-şi în şoapte,
Mult îmi este frică că-l visez la noapte"!
Cînd gîndea aceasta de spaimă, sărmanul
Si era aproape s-ajungă limanul,
Iese totodată o furtună mare,
Şi-i împinge luntrea înapoi pe mare.
Valuri mari cît munţii se ardic cu spume,
Se turbură cerul, nu mai vede lume.
Luntrea lui ca paiul săltînd peste valuri,
Cînd se trăgea-n mare, cînd se da de maluri,
Se legănă omu-n biata lui luntriţă,
Cum legeni copilul într-o copăiţă.
Sta cînd aci valul în ea să se toarne,
Cînd pe dincoaci altu-n mare s-o răstoarne.
El văzînd că este-n primejdie mare,
Şi de mîntuire nădejde nu are,
Începu cu jale pieirea să-şi plîngă.
Să se tînguiască, mîinile să-şi frîngă,
Şi cînd el de groază plîngea, spuind multe,
Vine un val mare tocmai cît un munte,
Îi repede luntrea, o sparge de-o stîncă
Si el se afundă în marea adîncă
Înghite la apă, -ncepe să se umfle,
Încît nu mai poate de loc să răsufle.
Şi cînd el cu luntrea în apa cea rece

Se află în chinuri ca să se înnece,
Se deşteaptă-ndată din aceste vise,
Şi gîndind la ele întru sine-şi zise:
„Dracu-şi bate joc de om la bătrineţe"!

Am impresia — şi aş fi foarte desamăgit să aflu că m-am înşelat, am, zic, impresia că în apologul acesta Anton Pann s-a ridicat pe culmea adevăratei poezii, aceea care creiază ficţiuni eterne, născociri adică ale fanteziei, care deşi izvorăsc din realităţile vieţii de toate zilele, nu-şi leapădă niciodată straiele înstelate de Cenuşereasă ci doar şi le ascund, după împrejurări, în vreun cotlon ferit de ochii indiscreţilor — acea poezie, care neîndoios de la Homer descinde. Departe de noi gîndul de a spune cumva cu aceasta că în aceste două mari creaţiuni întru totul originale ale lui Anton Pann *(O şezătoare la ţară* şi *Povestea vorbei)* totul este de calitatea, de perfecţia, de înălţimea şi transfigurarea textului citat. Cîtă vreme şi Homer aţipeşte din cînd în cînd, cum se spunea pe vremea lui Horaţiu, ce vină i s-ar putea aduce lui Anton Pann, a cărui viaţă a cunoscut mai mult truda decît bucuria, dar care în condiţiile biografice, de cultură şi sociale, în care s-a format, a putut totuşi să se ridice la o atare altitudine artistică? Şi pentru că sîntem încă sub impresia apologului amintit, să nu uităm a spune că însuşi acest apolog a făcut obiectul de admiraţie al unora din spiritele cele mai luminate ale literaturii noastre. Căci pe lîngă frumuseţea lui intrinsecă, ce învinge secolii, *Sultanul şi pescarul* îşi are şi micul lui capitol de monografie. Deci, cît mai pe scurt şi urmînd numai firul cronologic: *Foaia pentru minte, inimă şi literatură* de la Braşov din august 1853 reproduce în integralitatea lui textul apologului nostru, precedîndu-l de un cuvînt preliminar, în care, între altele, se vorbea şi de Anton Pann ca de „un bărbat romîn, fără pretenţiune de autor, de poet sau măcar de literat (ce) lucrează mai de mult în via cea ingrată a literaturii noastre" şi cu toată rezerva ce s-ar părea că transpare din acest preambul, în care greutatea cade pe interesul folcloric, un lucru nu poate fi tăgăduit: în două numere consecutive, *Foaia p. m., i. şi lit.* reproduce tocmai pe cea mai poetică dintre parabole, acest minunat apolog *„Sultanul şi pescarul"*. Şi intuiţia aceasta critică se cuvine îndeosebi consemnată, deoarece, cine zice *Foaia pt. minte* sau *Gazeta Transilvaniei* zice Gheorghe Bariţ, acea proeminentă personalitate transilvană, contemporană cu Bălcescu şi Kogălniceanu, şi întru nimic mai prejos de nivelul lor. Am pomenit la timpul ei inscripţia cu care Eminescu cinsteşte în *Epigonii* pe Anton Pann şi se ştie îndeajuns în ce măsură tînărul poet de la 1870 e tributar *Lepturariului rumînesc,* al dascălului său Aron Pumnul, acea admirabilă antologie de proză şi poezie romînească, tipărită între 1862—1865 pentru uzul celor 8 clase de liceu. *Lepturariul* face un bogat seceriş din opera lui Anton Pann. Fabule, parabole şi naraţiuni din opera acestuia împodobesc îndeosebi cele patru tomuri ale primelor patru clase gimnaziale. Nu lipsesc nici parabolele de amploare, precum *Osîndirea strugurelui,* aşa cum nu lipseşte nici apologul nostru *„Sultanul şi pescarul"*, cu bine potrivitul titlu: „Visul pescarului despre daruri". Şi din nou intuiţia aceasta critică a dascălului bucovinean, mentorul învăţăcelului Eminescu, bogată în sugestii, nu poate fi trecută cu vederea. Despre marele studiu însoţit de o bogată spicuire antologică din opera lui Anton Pann, pe care Vasile Alecsandri îl tipăreşte în fasci-

colele de februarie 1872 ale *Convorbirilor literare,* vom spune și mai puțin, tocmai pentru că s-ar cuveni spus mai mult. Elogiul ia tonul panegiricului, cînd vorbește de *Povestea vorbei* ca de „un adevărat tezaur de spiritul și de înțelepciunea poporului romîn" și indispoziția lui Alecsandri e nemărginită cînd constată că Anton Pann „a fost pe timpul lui victima superbiei ignorante" așa cum în timpul său chiar (e vorba de 1872) „numele lui Anton Pann deșteaptă mai mult imaginea unui psalt de strană decît suvenirul unui poet". Și Alecsandri știa ce spune, el, marele făurar de frumuseți folclorice, cînd paralel cu alte titluri glorioase din Anton Pann enumeră și *„Sultanul și pescarul,* iar despre opera lui capitală afirma într-o frază proprie temperamentului său și cu o personală întorsătură de stil: „... însă el (Anton Pann) și-a dus veselia pe ceia lume, lăsînd în urmă-i un monument nepieritor: *Povestea Vorbei!"*

Tema acestui monument nepieritor al operei, mai durabilă ca arama — *aere perennius* — ce de la Horațiu începe, a ispitit mai pe toți scriitorii timpurilor, indiferent de modul, mai mult sau mai puțin orgolios, în care au exprimat-o. Va fi gîndit la ea, oare, și Anton Pann, el, care n-a trăit decît pentru cărțile la care trudea „nopți întregi", cum însuși o spune în emoționantul epitaf, ce și-a redactat și care figurează în cele două ale sale diate? Că era conștient de truda sa și de înălțimea misiunii sale, de luminator al poporului, o dovedesc atît imensitatea lucrului înfăptuit în atîtea ramuri și în ciuda dificultăților, cît și experiențele scriitoricești, inexplorate încă, ce l-au dus la culmile adevăratei poezii. „Talantul neîngropat" de care vorbește în același epitaf nu este o simplă și circumstanțială reminiscență biblică. Talantul lui Anton Pann a fructificat și sporit nu numai cultura obștească în proporțiile ce se cunosc, dar a și primenit apele izvoarelor noastre lirice. Scriitor popular și poet în înalta accepție a cuvîntului, locul lui Anton Pann este, așa cum i l-a fixat Eminescu încă din 1870, printre marii clasici ai literaturii noastre și elogiul lui la această pomenire a 100 de ani de la săvîrșirea lui din viață, se cuvine încheiat cu unul din elogiile ce se aduc poeziei însăși. Îl desprind dintr-un autor, de care Anton Pann a fost adeseori apropiat însă de care cele mai multe îl despart (cum însuși Bogdan Duică recunoștea, revizuindu-se înspre sfîrșitul vieții) și anume din una din prefețele, atît de originale, cu care Ion Barac își împodobea tălmăcirile sale de la jumătatea veacului trecut. Pagina este cu adevărat frumoasă și cu ea nădăjduim a răscumpăra măcar în minutul din urmă cîte ceva din inadvertențele expunerii noastre. Scrie Ion Barac, la anul 1842: „Lizandru Lachedemonianul încungiurînd cetate Athinii și auzind că au pierit cu alții împreună și vestitul poet Foclis, atîta s-au întristat ca și cînd ar fi căzut din ceriu un soare, și n-au vrut să bată cetaté, ci au ținut armistiție, pînă s-au îngropat trupul lui cu o pompă împărătească. Iulie, împăratul Romii și Avgust, următoriul său, își ține mare norocire numai a să întovărăși la societaté poeților, care desfată ceriul și pămîntul cu versurile lor; ba încă Iulie cunoscînd pre Axie că e mai bun poet decît dînsul, l-au socotit atîta de mult încît nici o împuțăciune nu i-au aruncat, pentru căci nu s-au sculat dinaintea lui ca înaintea unui împărat. Schipio Africanul nici un pas nu puté să umble nepetrecut de poetul Ennie, ba încă au poruncit ca și după moartea sa, să-i îngroape și chipul acela lîngă trupul său în mormînt. Alexandru au dat cinste lui Pindarus. Arhilae au făcut sfetnic de taină pe Evripid, carele au izvodit traghediile, Marele

Alexandru Machedon călătorind prin Asiia, cînd au sosit la mormîntul lui Ector, au strigat zicînd: „O, Ectore, Ectore! nu e de trebuinţă la tine jalnică pomenire, că norocită ţi-a fost ziua în care ai murit, că ţi s-au aflat lăudătoriu, poetul cel înţelept". De unde se cunoaşte că şi dînsul ar fi poftit să înviiaze din morţi Omir, ca prin a lui glăsuire să-şi cîştige numele cel nemuritoriu..."

Depozitar al tezaurului popular, cum îl socotea Vasile Alecsandri şi clasic dintre cei năzdrăvani, prin proteismul întrupărilor sale, de la cea mai telurică şi pînă la cele sublime, cum îl socotea Eminescu — Omir al poporului său, într-un fel — aşa va rămînea de a pururi în fastele literaturii noastre, Anton Pann.

Rimele romîneşti din punct de vedere fonologic.

de acad. EMIL PETROVICI

Fonologia cercetează sunetele limbii din punctul de vedere al funcţiei pe care o îndeplinesc servind ca unităţi fonice distinctive ale cuvintelor. Foneticienii experimentali şi dialectologii au stabilit existenţa, în diferitele limbi şi în diferitele graiuri regionale, a unor foarte numeroase nuanţe ale sunetelor vorbite. Cu fiecare progres tehnic şi datorită unui antrenament continuu al urechii cercetătorilor, fonetica a reuşit să descopere tot mai multe şi mai fine nuanţe de pronunţare a sunetelor diferitelor limbi şi graiuri. Sistemele de transcriere fonetică au fost nevoite să născocească nenumărate semne pentru a putea nota cît mai detailat şi mai fidel marea varietate de sunete emise de vocea omenească în cursul vorbirii. O bună ilustrare a marei varietăţi de semne întrebuinţate într-o transcriere fonetică o oferă *Atlasul lingvistic romîn*, care notează de pildă variantele dialectale ale lui *e* cu vreo 20 de semne. Din cauza marii mulţimi de nuanţe de sunete pe care foneticienii le-au descoperit şi continuă să le descopere în fiecare limbă, inventarul sunetelor existente într-o limbă dată e ameninţat să devină un adevărat haos, mai ales dacă se iau în considerare şi graiurile regionale. In această infinită varietate de nuanţe de sunete fonologia introduce o ordine, un sistem, prin aplicarea punctului de vedere funcţional la studiul sunetelor vorbirii. Fonologia reduce nenumăratele variante ale sunetelor la un număr relativ mic de tipuri de sunete avînd funcţii identice, tipuri numite foneme. S-a ajuns astfel la constatarea că fiecare limbă întrebuinţează un număr restrîns de foneme, cu toate că fiecare fonem prezintă, din cauza influenţei fonemelor vecine, deci din cauza poziţiei în cuvînt, diferite variante, de cele mai multe ori neobservate de majoritatea celor ce vorbesc limba respectivă. S-a constatat de asemenea că diferitele sisteme ortografice caută să noteze tocmai aceste tipuri de sunete, adică fonemele, şi să neglijeze variantele poziţionale.

In articolele intitulate „Corelaţia de timbru a consoanelor dure şi moi în limba romînă" şi „Corelaţia de timbru a consoanelor rotunjite şi nerotunjite în limba romînă", apărute în „Studii şi cercetări lingvistice", I (1950), p. 172 urm. şi III (1952), p. 127 urm., am încercat să prezint

Comunicare ţinută în cadrul sesiunii din decembrie 1954 a Filialei din Cluj a Academiei R.P.R.

sistemul fonemelor limbii romîne ţinînd seama de progresele făcute de fonologie îndeosebi în lingvistica societică[1].

În ce priveşte sistemul fonemelor vocalice ale limbii romîneşti, el se prezintă sub forma unui triunghi[2]:

i î u

e ă o

a

Gruparea aceasta a vocalelor romîneşti s-a făcut ţinîndu-se seama de mişcarea orizontală şi verticală a limbii precum şi de mişcarea de rotunjie a buzelor. După mişcarea orizontală a limbii şi după rotunjirea buzelor vocalele romîneşti se împart în trei serii: 1) seria anterioară *e, i,* la articularea căreia partea anterioară a limbii se apropie de partea anterioară a palatului; 2) seria posterioară şi rotunjită, *o, u,* la articularea căreia masa limbii se retrage în partea posterioară a cavităţii bucale, iar buzele se rotunjesc şi 3) seria medială, *a, ă, î,* la articularea căreia limba rămîne într-o poziţie indiferentă, medială, nici anterioară, nici posterioară, iar buzele rămîn nerotunjite.

Limba execută, la articularea diferitelor vocale, şi o mişcare verticală (la care ia parte şi maxilarul inferior). Pentru vocalele *i, î* şi *u* ea este în poziţia cea mai ridicată, cea mai apropiată de palat, iar pentru vocala *a,* în poziţia cea mai joasă, cea mai îndepărtată de palat. Pentru *i, î, u* cavitatea bucală prezintă cea mai mică deschidere, iar pentru *a* cea mai mare deschidere. Vocalele, *e, ă, o* sînt rostite cu o deschidere mijlocie a gurii. Din acest punct de vedere vocalele romîneşti prezintă trei grade: gradul I de deschidere (vocala deschisă *a),* gradul al II-lea (vocalele mijlocii, adică cu deschidere mijlocie, *e, ă, o)* şi gradul al III-lea (vocalele închise *i, î, u).*

În ceea ce priveşte diftongii şi triftongii romîneşti, care în realitate sînt numai diftongi şi triftongi grafici, deoarece ortografia noastră îi notează prin guparea a două sau trei litere vocalice, ei nu formează o clasă aparte în sistemul fonologic al limbii romîne. În „diftongii" *ya, yo, yu, ye, yi*[3] (ortografic *ia, ea*[4], *io, iu, ie*[5], *i*[6]), *ay, oy, uy, ăy, ey, îy, iy* şi în „triftongii" *yay, yey, yiy, yoy* (ortografic *i-ai, iei, ii, i-oi*)[7], avem grupuri formate din vocalele *a, o, u, ă, î, e, i* şi consoana iod (care precedă vocala sau o urmează). În „diftongii" *wa, wă, wî* (ortografic *oa,* de ex. *oare: ua,* de ex. *ziua; uă,* de ex. *nouă; uî,* de ex. *plouînd,* rostit *plowind), aw, ow, uw, ăw, îw, ew, iw*[8] *(dau, nou, continuu, rău, rîu, seu, viu)* avem grupuri formate din cîte o vocală şi consoana digamma (care precedă sau urmează vocala). În triftongi ca *yaw, yew, way (iau, eu, leoaică)* vocala este încadrată între consoanele iod şi digamma[9]. Grupele formate dintr-o vocală şi consoanele iod sau digamma sînt asemănătoare cu acelea formate dintr-o vocală şi orice altă consoană. Astfel *ay,* respectiv *aw,* reprezintă un grup asemănător cu grupele *al, ar, an, am, as* etc., iar grupele *ya, ye, yo, wa* etc. sînt analoage cu grupele *la, le, pe, na* etc. În

ay, ya, aw, wa etc. avem grupe consistînd din două foneme, o consoană și o vocală, iar în *yaw, yey, way* etc. avem grupuri formate din trei foneme: o vocală între două consoane.

Diftongii grafici *ea, io, eo, iu* după consoană (de ex. în cuvinte ca *deal, gheață, leac, teanc, ghiol, aoleo, uliu*) reprezintă vocalele *a, o, u,* precedate de o consoană simplu palatalizată *(d'al, g'ată, l'ak, t'ank, g'ol, aol'o, ul'u)*, diftongul *oa* (de ex. în cuvintele *moară, poate, roată, soare*) reprezintă vocala *a* precedată de o consoană simplu rotunjită *(m°ară, p°ate, r°ată, s°are)*, iar triftongii *ioa, eoa* (în *ghioagă, leoarcă, aripioară* etc.) reprezintă vocala *a* precedată de o consoană palatalizată-rotunjită *(g'°agă, l'°arkă, arip'°oară)*[10]. Așadar diftongii și triftongii românești sînt cuprinși în triunghiul vocalic dat mai sus, deoarece ei reprezintă în realitate vocalele acestui triunghi precedate sau urmate de consoane (iod, digamma, consoane simplu palatalizate, consoane simplu rotunjite sau consoane palatalizate-rotunjite).

E de remarcat însă că toate vocalele românești sînt influențate de consoanele vecine mai ales de cele precedente, astfel încît fiecare vocală prezintă mai multe variante poziționale sau combinatorii determinate în primul rînd de consoana precedentă. Cele mai frecvente variante sînt cele determinate de consoana precedentă palatală sau palatalizată. Aceste consoane deplasează spre partea anterioară a cavității bucale locul de articulație al vocalelor: *a* tinde spre *ä, o* spre *ö* și *u* spre *ü*[11]. Fonetic astfel de vocale se notează *ä, ö, ü* (de ex. *täyä, făč'ä*[12], *täyös, aol'ö, ul'ü, yüte*). De asemenea, după consoană rotunjită vocala *a* este ușor labializată (în transcriere fonetică *°a*, de ex. *ziw°a*), iar după consoană palatalizată-rotunjită aceeași vocală prezintă, pe lîngă o ușoară rotunjire, și o mică deplasare a masei limbii spre partea anterioară a cavității bucale de ex. *g'°agă = ghioagă)*[13].

În cadrul triunghiului vocalic românesc, raportul dintre vocalele anterioare *(e, i)* și cele mediale *(ă, î)* este mult mai strîns decît între acestea din urmă și vocalele posterioare (rotunjite). Vocalele anterioare și mediale se înlocuiesc foarte ușor unele pe altele. În aceleași forme gramaticale apare odată *ă* respectiv *î*, altădată, *e* respectiv *i*. Astfel la verbele de conjugarea I, terminațiile *-ă, -ăm, -înd* au după unele consoane *(y, k' g')*, formele *-e, -em, -ind*. De ex. formelor *alungă* (pers. III sg. perf. simplu), *alungăm, alungînd* le corespund *täyé, täyem, täyind, imperek'é* (ortografic *împereche), imperek'em, imperek'ind, priveg'é* (ortografic *priveghe), priveg'em, priveg'ind* etc. De asemenea la verbele de conjugarea a IV-a, formelor *înfloreşte, sare, înflori, sări, înflorînd, sărind* etc. le corespund formele *urăşte, vîră, urî, vîrî, urînd, vîrînd* etc. Apariția vocalelor *ă, î,* sau *e, i* este condiționată de caracterul consoanei precedente. După consoane de timbru palatal (timbrul aproximativ al unui *i* sau al unui *e)*, consoane palatale sau palatalizate[14], apare *e,* respectiv *i;* după consoane neutre, care nu sînt palatale sau palatalizate, al căror timbru este aproximativ acela al lui *î,* apare *ă,* respectiv *î*. Un astfel de *r* care nu poate fi palatalizat, adică nu poate avea timbrul unui *i,* este *r* al verbului *a urî* care la origine a fost un *r* geminat latin (< lat. *horrire)*[15].

Putem aminti aici faptul că, în multe graiuri regionale românești, consoanele *ț, s, z, ș, j* (de ex. în Moldova, Banat etc.) ba chiar *č, ğ,* (în Maramureș) nu pot avea niciodată timbru palatal. După ele apar numai

vocalele, *ă, î,* niciodată *e, i* (de ex. *însoțăsc, însoțît, sănin, sîngur, zăce, zîc, șăd, șir, jălesc, jîr, căr, cînc* (literar *însoțesc, însoți, senin, singur, zece, zic, șed, șir, jelesc, jir, cer, cinci*)[16].

Vocalele *ă-e* pe de o parte și *î-i* pe de alta se comportă așadar ca variante ale aceluiași fonem condiționate de consoana precedentă. De aceea vocalele românești închise (de gradul III) și cele de gradul mijlociu de închidere (de gradul II) se împart numai în două clase: clasa fonemelor vocalice rotunjite și clasa fonemelor vocalice nerotunjite. În fiecare clasă sînt cîte două foneme vocalice: două rotunjite și două nerotunjite, fiecare apărînd sub forma a cîte două variante, nerotunjite *ă/e* și *î/i,* pe de o parte și rotunjite *o/ö, u/ü* pe de altă parte. Opoziția „vocală nerotunjită-vocală rotunjită" deosebește în foarte multe cazuri învelișul sonor al unui cuvînt de acela al altui cuvînt. Cuvîntul *șură,* care apare în unele dialecte sub forma *ș'ură,* se deosebește de cuvîntul *șiră,* care apare în unele dialecte sub forma *șîră,* prin opoziția: *u/ü : î/i*[17]. La fel *șod/ș'öd* se opune lui *ș'ed/șăd* prin opoziția *o/ö : ă/e.* Aceleași opoziții le găsim în multe perechi de cuvinte sau forme gramaticale: *jur-jîr* (dial. *jîr), ușor-uș'er* (dial. *ușăr), soc-sec* (dial. *săc), somn-semn* (dial. *sămn), țol-țel* (dial. *țăl), țop'-țep'* (dial. *țăp)*[18], *soțu*[*l*] — *soți*[*i*] (dial. *soțî), moșu*[*l*] — *moș'ü*[*l*] — *moși*[*i*] (dial. *moșî), mătușo (mătuș'o)* — *mătușă* (dial. *mătuș'e)* etc.

Putem deci deduce că *ă* și *e* constituie un singur fonem; la fel *î* și *i.* Dacă aceasta e adevărat, atunci, în toate acele cazuri numeroase, în care opoziția *ă/e,* respectiv *î/i,* pare a deosebi cuvintele sau formele gramaticale, de fapt funcția de a deosebi cuvintele o îndeplinește opoziția „consoană nepalatalizată (neutră) / consoană palatalizată". Așa de pildă formele de fem. sing. *slabă, bună, ușoară, poamă* etc. se deosebesc de formele de fem. pl. *slabe, bune, ușoare, poame,* prin opozițiile *b/b', n/n', r/r', m/m'.* Într-adevăr *b, n, r, m* etc., înaintea unui *e,* prezintă și o articulație suplimentară a dosului limbii la palat[19]. Astfel de *b, n, r, m* etc. cu o articulație suplimentară palatală, adică consoane palatalizate, există și la sfîrșit de cuvînt, unde se opun celor neutre (nepalatalizate) și în felul acesta deosebesc cuvintele sau formele gramaticale. Înseși formele de masculin singular și plural ale cuvintelor înșirate mai sus se deosebesc prin opoziția „consoană neutră / consoană palatalizată": *slab/slab', bun/bun', ușor/ușor', pom/pom'.*

Formele de fem. sing. și pl. se deosebesc de cele de masc. sing. și pl. prin aceea că formele de masc. au terminația zero, iar cele de fem. terminația care constă din fonemul vocalic *ă-e,* repartiția variantelor fiind determinată de consoana precedentă: după consoană neutră — la singular — varianta *ă,* iar după consoană palatalizată — la plural — varianta *e*[20].

Aceeași opoziție (*b/b', n/n', r/r', m/m'* etc.) o regăsim și înaintea vocalelor *a, o, u,* de ex. *ba/b'a (bea), luna/lun'a (lunea), Petro* (vocativ de la *Petra)/Petr'o (Petreo,* vocativ de la *Petrea), prima* (pers. III sing. imperf. indic. de la *a prima) / prim'a (primea* = pers. III sing. imperf. indic. de la *a primi), buno* (vocativ de la *bună) / Bun'o (Buneo,* vocativ de la *Bunea), sulu*[*l*] / *ul'u*[*l*] *(ulul)* etc. etc.

Așadar limba română are numai cinci foneme vocalice *(a, o, u, ă, i),* deoarece *ă (ea), °a (oa), i°a (ioa, eoa)* sînt numai variante poziționale

(combinatorii) ale lui *a*, precum *o (io, eo)*, *u (iu)* sînt variante combinatorii ale lui *o*, *u*, iar *e*, *i* variante combinatorii ale lui *ă*, *î*.

Cele cinci vocale romîneşti prezintă deci următoarele variante:

după consoane neutre	a	ă	î
după consoane simplu palatalizate	'a[ea]	e	i
după consoane simplu rotunjite	°a[oa]	o	u
după consoane palatalizate-rotunjite	'°a[eoa]	'o[eo]	'u[iu]

Variantele fundamentale ale celor cinci vocale *(a, o, u, ă, î)* apar după consoană nepalatalizată, neutră sau simplu rotunjită, şi la început de cuvînt şi de silabă, pe cînd celelalte variante nu apar niciodată la început de cuvînt sau de silabă, ci numai după consoană[21].

Trecînd şi variantele combinatorii ale vocalelor în triunghiul vocalic, acesta va avea aspectul următor:

	Nerotunjite		Rotunjite
Gradul III	[i] î		u[u̯]
Gradul II	[e] ă		o[o̯]
Gradul I	a[ă, °a, '°a][22]		

Vocalele prezintă însă şi multe alte variante mai greu sezisabile pentru ureche. Deoarece vocala este totdeauna influenţată de consoanele vecine, în primul rînd de cele precedente, ea va prezenta uşoare nuanţe, adică variante, chiar după consoane de acelaşi timbru. Un *a* este diferit pronunţat în silabele *ba, na, la, ra* etc. După *b* începutul lui *a* este uşor labializat, după *n*, uşor nazalizat etc.

Diferenţa dintre aceste variante ale lui *a* este, firește, mai mică decît aceea dintre *a* precedat de o consoană neutră, pe de o parte, şi *a* precedat de o consoană palatalizată sau rotunjită, pe de altă parte.

*

* *

Justeţea prezentării sistemului fonemelor limbii romîne în modul schiţat mai sus este confirmată de felul cum au întrebuinţat în rime vocalele romîneşti poeţii noştri clasici. Mă voi mărgini în această expunere la exemplul rimelor lui Eminescu.

E sigur că rimele folosite de creatorul limbii noastre literare contemporane contribuie şi ele la muzicalitatea neîntrecută a versului eminescian. Eminescu a avut un simţ foarte fin pentru muzicalitatea limbii noastre şi,

prin urmare, pentru armonia sunetelor limbii romîne. În căutarea rimei el s-a lăsat condus de simțul său muzical, neținînd seamă de grafie, ci de pronunțarea corectă a sunetelor. Eminescu s-a preocupat permanent de ortoepie, luptînd împotriva rostirii dialectale sau afectate, franțuzite, a cuvintelor romînești[23]. Marele nostru poet nu arimat la întîmplare. Lăsîndu-se călăuzit de auz și nu de grafie, rimînd pentru ureche și nu pentru ochi. el a ales cu grijă rimele, alcătuind chiar un dicționar de rime. Cunoscînd interesul pe care Eminescu l-a manifestat pentru cultivarea limbii, pentru problemele de fonetică, de ortoepie, socotim inexactă afirmația unora că rimele lui Eminescu sînt adeseori greșite. Ele nu pot fi considerate nici „neîndemînatice", cum caracterizează poetul unele rime ale poeziei noastre populare.

Rima constă în indentitatea completă a sunetelor de la sfîrșitul a cel puțin două versuri începînd cu ultima vocală accentuată. Dacă identitatea se reduce la ultima vocală accentuată, pe cînd sunetele care urmează după vocala accentuată nu sînt identice, sau nu sînt toate identice, atunci sîntem în prezența unei asonanțe. Dar, atît în cazul rimei, cît și al asonanței, ultima vocală accentuată a versurilor legate prin rimă sau asonanță este una și aceeași. După cum vom vedea mai jos, în această definiție a rimei și a asonanței, prin sunete, vocale sau consoane trebuie să înțelegem foneme, foneme-vocale și foneme-consoane[24].

Perechea *îngrădiră — conspiră* prezintă așadar o rimă, pe cînd *arde — deșarte* o asonanță.

Rima este considerată bogată, dacă consoanele de reazem, adică acelea care preced vocala rimei, sînt și ele identice. De ex.:

mira — zbura
străbătu — tu
în șir — deșir
vorbind — grăbind
curată — împresurată.

Dacă consoanele de reazem nu sînt identice, atunci rima e considerată suficientă. De ex.:

apus — sus
uitări — dezmierdări
cuvînt — mormînt
singurătate — bate
clipele — aripele
malurile — valurile

Dacă vocala rimei neprecedată de consoane de reazem identice este finală, atunci rima e socotită săracă. De ex.:

tremura — săruta
auzi — roti.

Rima bogată este așadar aceea care prezintă identitatea sunetelor de la sfîrșitul versurilor începînd cu consoana dinaintea vocalei rimei: *curată — împresurată*. În acest caz, vocala rimei, fiind încadrată între consoane identice, prezintă aceeași variantă de cîte ori se repetă rima. Dacă însă consoana de reazem diferă de la un vers la altul, atunci rimează între ele diferite variante ale aceluiași fonem vocalic. De aceea rima este simțită ca nedeplină, mai săracă.

Atît în cazul rimei bogate, cît și în acela al rimei suficiente sau chiar sărace, precum și în cazul asonanței, vocala rimei, respectiv a asonanței, reprezintă unul și același fonem vocalic. În felul acesta trebuie înțelese și rimele de tipul *ramuri — neamuri*, în care vocala rimei este *a*, iar consoana de reazem este în cuvîntul *ramuri* o consoană neutră (nepalatalizată), iar în cuvîntul *neamuri*, o consoană palatalizată.

Iată cîteva rime de acest tip:

întreagă — dragă
apă — priceapă
ceară — afară
ceartă — artă
leagă — dragă
lacuri — veacuri.

grabă — treabă
dealuri — valuri
deal — regal
rază — luminează
lasă — mireasă[25]

În transcrierea fonologică, adică aceea care notează fiecare fonem cu un semn special, perechile de cuvinte de mai sus se scriu

apă — priČ'apă
l'agă — dragă

d'alur' — valur'
ramur' — n'amur' etc.[26]

La fel în rimele de tipul *mare — doare*, vocala rimei este *a*, iar consoanele de reazem sînt, în cuvîntul *mare*, o consoană neutră și în cuvîntul *doare* o consoană rotunjită.

Iată cîteva rime de acest tip:

bogată — toată
de-ndeparte — moarte
cunoaște — naște
ploaie — bălaie

le-ndoaie — bălaie
străbate — poate
aproape — ape
pare — soare etc. [27]

Fonologic aceste rime se scriu:

mare — d°are (doare)
bogată — t°ată (toată)

pare — s°are (soare)
k°arde — arde (coarde) etc.

Şi într-un triftong grafic ca *ioa* avem tot o variantă poziţională a fonemului *a*. De aceea *ioa* rimează cu *a:*

mirare — picioare
iară — nevestioară

În transcriere fonologică:

mirare — pič°are
yară — nevest'°ară

În cuvintele *picioare, nevestioară,* consoana de reazem este o consoană palatalizată-rotunjită.

Deoarece diftongii *ea, oa* şi triftongul *ioa* nu reprezintă în ultima analiză decît vocala *a* precedată de foneme-consoane avînd timbre diferite, ei pot rima foarte bine nu numai cu *a,* ci şi unul cu altul:

argintoase — înţeleasă
într'abă (întreabă) — poď°abă (podoabă)
tr'acă (treacă) — t°acă (toacă)

În sistemul fonemelor vocalice ale limbii romîne perechile de vocale *ă—e* şi *î—i* reprezintă, precum am văzut mai sus, cîte un singur fonem. Faptul că Eminescu face să rimeze *ă* cu *e* şi *î* cu *i* este încă o dovadă că această interpretare a raporturilor dintre cele două perechi de vocale este justă.

Rimele următoare trebuie prin urmare socotite corecte, deoarece rimează între ele variante poziţionale ale aceluiaşi fonem:

cerul — adevărul
meu — tău
meu — rău
botezul — văzul — crezul
sfătui — îngădui — tabietu-i
primăveri — cîntări

greu — rău
durerii — sperării
îndărăt — încet
omăt — mlădiet
şireturi — alături
tău — mereu[28]

De asemenea sînt corecte rimele:

sunînd — viind
rămîneţi — vineţi
fîntîne — pe mine
întins-a — dinsa
zdrobite — urîte
rugină — romînă
argint — cînt
ivit — gît

strîmbă — limbă
mînă — lumină
bătrînă — zînă — senină
romîne — senine
deschide — hide
sîn — senin
granit — urît
rîdă — ucidă

surîs — vis *pustiurile — rîurile*
piramide — deschide — ride *călcîie — viorie — mîngîie*
etc.[29]

Multe din aceste rime pot fi considerate rime moldoveneşti. Este ştiut că în graiul moldovenesc fonemele-consoane *ţ, s, z, ş, j* n-au corespondente palatalizate *(ţ', s', z', ş', j')* ca în graiul muntenesc şi în limba literară. În Moldova cuvintele *serii, mişeii, simte, singur, ţin, ruşine* etc. etc., se rostesc *sării, mişăii, sîmte, sîngur, ţîn, ruşîne* etc. etc.[30].

Eminescu şi-a putut da seama că *ă* faţă de *e* şi *î* faţă de *i* sînt adeseori variante regionale. El însuşi a rostit probabil *sîngur, ţîn, sării* etc. Aşa va fi citit poate rimele de tipul: *ţinem — rămînem, serii — mării, mişeii — nătărăii, crînguri — singuri, susţin — mîn, rămîne — pîne — ruşine, strîmt — simt, sîn — ţin, ţinem — rămînem*, adică *sării — mării, mişăii — nătărăii, crînguri — sînguri* etc.[31].

Caracterul de variante a perechilor *a — (e)a, ă — e* şi *î — i* reiese şi din faptul că multe morfeme (terminaţii, sufixe) romîneşti prezintă cînd *a, ă, î*, cînd *(e)a, e, i*, după cum consoana precedentă e nepalatalizată sau palatalizată, respectiv palatală. La conjugarea I: *-a / -(e)a (alunga — veghea: -am, -ai, -a, -au* etc. */ -(e)am, -(e)ai, -(e)a, -(e)au* etc.*; -ă, -ăm / -e, -em (alungă, alungăm — veghe, veghem); -ător/-etor (băgător — supraveghetor); -înd / -ind (băgînd — veghind)*. La conjugarea a IV-a: *-(e)am, -(e)ai, -(e)a* etc. */ -am, -ai, -a (săream, săreai, sărea* etc. *— coboram, coborai, cobora* etc.); *-e, -esc, -eşte / -ă, -ăsc, -ăşte (sare, citesc, citeşte — coboară, hotărăsc, hotărăşte)* etc. etc. De aceea rime ca *înflorit — urît, zdrobite — urîte, răsunînd — viind, surîzîndă — pălindă, mohorîtă — pribegită* se oferă de la sine.

E semnificativ faptul că şi pentru unele limbi slave, ca de pildă pentru polonă, bielorusă, rusă, se pune întrebarea dacă vocala de tipul *i* şi cea de tipul *i* sînt două foneme autonome sau numai variante poziţionale. Fonologii consideră pe *î* şi pe *i* ca variante ale unui singur fonem. Printre dovezile pe care le aduc pentru a susţine această părere este şi faptul că poeţii clasici ruşi, polonezi etc., de ex. Puşkin, Lermontov, Mickiewicz etc., fac să rimeze pe *î* cu *i*[32].

Am arătat mai sus că vocalele *a, o, u, ă, î* apar cu timbrul puţin modificat, avînd tonul caracteristic mai înalt după consoane palatalizate *(a, o, u, e, i)*, iar vocala *a* are tonul caracteristic mai jos după consoane rotunjite şi palatalizate-rotunjite (°*a* şi °*a*). În rime ca *leagă — dragă, dispare — floare, iară — nevestioară, primăveri — cîntări, meu — rău, mină — lumină* sînt puse să rimeze cele patru variante combinatorii ale lui *a (a, a, °a, '°a)* şi cîte două variante *ă—e* şi *î—i*, toate variantele prezentînd deosebiri mai mari sau mai mici de timbru. Se pune întrebarea dacă asemenea rime care prezintă o deosebire destul de mare în timbrul vocalei accentuate, folosite atît de des de Eminescu şi de predecesorii şi contemporanii marelui nostru poet, precum şi de poezia populară, contribuie sau nu la muzicalitatea versului romînesc. Rime ca cele înşirate mai sus, în care rimează

una cu alta variante combinatorii prezentînd deosebiri apreciabile de timbru, prin alternarea lor cu rime în care rimează variante mai apropiate sau identice introduc o oarecare variație în șirul rimelor. După cîteva rime care prezintă un acord perfect[33] în timbrul vocalelor — acord care poate fi asemănat cu acordul major al muzicienilor — urmează cîte o rimă constituită din variante cu timbre mai îndepărtate, acordul dintre aceste rime fiind analog cu acordul minor al muzicienilor. Cred că armonia versului romînesc cîștigă din alternarea aceasta a „acordurilor majore" cu cele „minore". Un șir de rime „minore" va da toată valoarea ei rimei „majore", care repetîndu-se neîntrerupt produce o oarecare monotonie.

De ce evită poeții actuali rimele — după părerea mea corecte — de tipul lui *rău — meu* și *ivit — gît?* Cred că explicația rezidă în faptul că în limba literară actuală vocalele *e* și *i* au devenit oarecum foneme autonome datorită mulțimei mari de neologisme în care *e* și *i* apar la început de cuvînt și la început de silabă (de ev. *erou, epocă idee, poet, intim, institut* etc.), rostite însă și *yerou, yepocă, yideye,* etc.

NOTE

1. Însăși noțiunea și termenul de fonem au apărut mai întîi în lingvistica rusă. Vezi O. S. Ahmanova, *Fonologhia*, izd. mosk. univ., 1954, p. 6.

2. Vezi A. Graur — A. Rosetti, *Esquisse d'une phonologie du roumain*, în „Bulletin linguistique", VI (1938), p. 5 urm.; E. Petrovici „Studii și cerc. lingv.", III, p. 183.

3. Prin *y* se transcrie fonetic semivocala *i*, numită *i* consoană sau iod.

4. În pronumele personal *ea*, în pronumele demonstrativ *aceea*, și în neologisme ca *aleea, ideea* etc.

5. În formele *el, ei, ele, este, e, ești, eram* etc. (*yel, yey* etc.)

6. În forme ca *îndoyit, voyință, văyile* etc. (ortografic *îndoit, voință, văile*).

7. În formele *i-ai* (spus), *pustiii (pustiyiy)* pers. III sg. perf. simplu de la verbul *a pustii, i-oi* (da).

8. Prin *w* se transcrie fonetic semivocala *u*, numită și *u* consoană sau digamma

9. Vezi *Gramatica limbii romîne*, ed. Acad. R.P.R., I, p. 63 urm.

10. Vezi „Studii și cerc. lingv.", I, p. 175 urm. și III, p. 166 urm. Prin *l', g'* etc. se notează consoane simplu palatalizate, prin r°, t°, d°, s° etc. consoane simplu rotunjite, iar prin g'°, l'° etc. consoane palatalizate-rotunjite.

11. Vom vedea în capitolul următor că vocalele *ă* și *î*, după consoane palatale sau palatalizate, devin *e* respectiv *i*.

12. În multe graiuri (bunăoară în cel moldovean) un astfel de *a* devine *e*, de ex. *tăyé, plăcé* etc.

13. Vezi „Studii și cerc. lingv.", III, p. 171 urm.

14. Lingviștii slavi numesc consoanele palatalizate consoane moi sau muiate. Și *Gramatica limbii romîne* a Academiei R.P.R. (vol. I, p. 70 urm.) numește consoanele palatalizate, consoane muiate, înțelegînd prin acest termen consoane care, pe lîngă articulația lor de bază, au și o articulație suplimentară a dosului limbii care se apropie de palat ca pentru un *i* (sau *e*).

15. Și *r* inițial latin sau slav precum și *r* din orice poziție al multor elemente slave sau maghiare a fost asimilat cu acest *r* care nu poate fi palatalizat (de ex. *rău, riu, rîd, rînd, a vîrî, a pîrî, a omorî, a hotărî, a ocărî, a coborî, a doborî, a tăbărî, a se oțărî, a se posomorî, a izvorî* etc. etc.).

16. După consoanele nepalatalizate nu apare niciodată „diftongul" *ea*, ci numai *a; urau, pîrau, coborau, hotărau, să urască* etc. (cf. *săreau, lămureau, înfloreau, să înfloarească*), iar dialectal *însoțau, păsau, să îngrijau, sară, zamă* etc., (literar *însoțeau, pășeau, se îngrijeau, seară, zeamă*).

17. Din cauză că în unele graiuri consoana *ș* este totdeauna palatalizată *(ș')* și n-are corespondent nepalatalizat, în aceste graiuri, după acest *ș'*, toate vocalele apar sub variantele *a, o, u, e, i (aș'a, uș'or, uș'urel, ș'ed, ș'ira*. În schimb, în alte graiuri, consoana *ș* este totdeauna nepalatalizată și n-are corespondent palatalizat, de aceea vocalele apar după *ș* sub varianta lor fundamentală *(așa, ușor, ușurel, șad, șira)*. În limba literară există perechea corelativă *ș-ș'*, de aceea aci se poate deosebi un singular ca *moș* de pluralul *moș'*. În unele graiuri *moș'* este și sing. și pl., iar în alte graiuri (de ex. în cele moldovenești) *moș* este și formă de sing. și de pl. În ceea ce privește repartiția pe teren a lui *ș* respectiv *ș'*, vezi „Studii și cerc. lingv.", I, p. 186—189, hărțile nr. 2—5.

18. Ortografic *țopi-țepi*.

19. In foarte multe grăiuri, din cauza acestei articulații suplimentare palatale mai puternice, în formele de mai sus se aude un *i* foarte scurt după *b, n, r, m: slabʲe, bunʲe, uşoarʲe, poamʲe.* Chiar şi în pronunțarea „literară" a multor intelectuali din toate regiunile țării între consoana palatalizată şi *e* următor există un *i* sau un *ᵉ (e* închis) foarte scurt pe care o ureche exercitată îl percepe: *slabᵉe, bunᵉe, uşoarᵉe,* etc. Vocala *e* după consoane palatalizate, printr-un fenomen de disimilare, tinde spre *ă.* Un astfel de *e* intermediar între *e* şi *ă* se aude în forme ca: *slabʲe, bunʲe,* etc. Unii transcriu chiar *slabʲă, bunʲă* sau *bun'ă.*

20. Să nu uităm că varianta *e* are de obicei aspectele *ᵉe, ʲe, ʲă,* etc. (vezi nota precedentă). *Atlasul lingvistic romîn* prezintă în multe părți ale țării forme de feminin plural de tipul *bun'ă, cald'ă.* In aceste regiuni în formele de singular *bună, caldă* față de cele de pl. *bun'ă cald'ă,* funcția distinctivă a opoziției „consoană nepalatalizată / consoană palatalizată" *(n/n', d/d')* este evidentă.

21. Aceasta este valabil, în faza actuală de dezvoltare a limbii romîne literare, numai în ce privește vocalele inițiale *e, i* din cuvintele vechi romînești. In acestea orice *e* sau *i* inițial sau după vocală (adică la început de silabă) sînt rostiți *ye, yi: yel, yeste, yed, yin (in), yinimă* etc. (vezi „Studii şi cercet. lingv.", I, p. 208). Fenomenul acesta a fost semnalat de mult, de ex. de H. Tiktin *(Studien zur rumänischen Philologie,* Leipzig, 1884, p. 6). Prin intrarea în limba romînă a unui mare număr de neologisme, ai căror *e* şi *i* inițiali au fost pronunțați, împotriva deprinderilor de pronunțare romînești, fără proteza lui iod, astăzi vocalele *e* şi *i* apar şi la început de cuvînt. Ele au tendința de a deveni foneme autonome (vezi „Studii şi cercet. lingv.", III, p. 173 urm.).

22. Intre paranteze sînt trecute variantele combinatorii ale fonemelor datorite influenței consoanelor de diferite timbre (neutru, palatal, labial).

23. Vezi Gh. Bulgăr, *Eminescu despre problemele limbii literare,* București, p. 69.

24. Vezi J. Mukařovský, *La phonologie et la poétique,* „Travaux du cercle linguistique de Prague", 4, 1931, p. 283.

25. In poeziile lui Eminescu am numărat vreo 70 de astfel de rime.

26. M. Dragomirescu *(Teoria poeziei cu aplicare la literatura romînă,* București, 1906, p. 293 urm., 299) numește impropriu rimele de tipul *legăna — nea, albastre — noastre, îndeamnă — toamnă, tău — meu, rîs — vis,* asonanțe-rime sau asonanțe permise, observînd că ele ar putea fi considerate ca rime adevărate, întrebuințarea lor fiind pe deplin justificată în versificația romînească.

27. In poeziile lui Eminescu am numărat vreo 90 de astfel de rime.

28. Am numărat vreo 40 de rime de felul acesta.

29. Am numărat vreo 80 de rime asemănătoare la Eminescu.

30. O dovadă că Eminescu a rostit moldovenește consoanele *ț, s, z, ş, j,* adică totdeauna nepalatalizate, ne-o oferă rime ca *bolți — colț, lanț — amanți, înveți — preț* etc.; *cazi — obraz, brazi — talaz, necaz — azi* etc.; *tovarăş — iarăşi, laşi — drăgălaş, cireş—ieşi, luminiş—închişi* etc.; *coji—răboj, vîrtej—viteji, obraji—paj* etc.

31. Acad. Al. Rosetti *(Studii lingvistice,* Ed. Acad. R.P.R., 1953, p. 35; Acad. Al. Rosetti şi B. Cazacu. *Probleme de fonetică şi studiul limbii romîne literare în secolul al XIX-lea,* „Limba romînă", IV — 1955, p. 31 urm.) consideră că rimele de tipul *rîs-vis, sîn-crin* sînt o dovadă că Eminescu, cu toate că scria *rîs, sîn* etc., pronunța *ris, sin,* etc. Rimele de tipul *rîs-vis, sîn-crin* nu pot dovedi pronunțarea *ris, sin,* deoarece Eminescu face să rimeze pe *î* cu *i* şi cînd *î* se află în cuvinte despre care nu putem presupune că erau pronunțate cu *i,* de ex. *romîne-senine, cînt-argint, mînă-lumină,* etc.

32. Vezi Mukařovský, op. cit., p. 283.

33. Sau aproape perfect, cînd consoanele de reazem nu sînt identice, dar aparțin aceleiaşi serii din punctul de vedere al articulației suplimentare (numai consoane neutre, numai consoane palatalizate sau numai consoane rotunjite).

34. Cînd consoanele de reazem aparțin unor serii deosebite din punctul de vedere al articulației suplimentare.

Panait Cerna şi creaţia lui*)

de MARIA LUIZA UNGUREANU

Revista „Viaţa literară şi artistică"[1] din 25 februarie 1907 publica la rubrica „Notiţe şi informaţiuni" cîteva rînduri, care făceau observaţii cu caracter critic la adresa unor cercuri literare, pentru lipsa lor de atenţie faţă de creaţia tînărului poet Panait Cerna.

„Poezia lui din urmă „Floare şi genune", apărută în nr. 2 al „Convorbirilor literare"[2], — scrie mai departe articolul — dovedeşte în adevăr un mare talent şi, cu toate accentele ei declamatorice, aduce o notă nouă originală în viaţa literară de astăzi. Îl vom urmări şi noi cu drag în dezvoltarea lui".

Activitatea lui Panait Cerna era cunoscută încă din 1897, cînd „Foaia interesantă", revistă săptămînală care apărea sub îngrijirea lui George Coşbuc — promova în paginile ei şi numele tînărului dobrogean alături de altele printre care şi acela al lui A. Toma.

Întîmpinată cu multă simpatie de Coşbuc, Vlahuţă şi chiar de unele cercuri socialiste, poezia lui Cerna la începuturile ei s-a lovit — după cum se vede dealtfel şi din rîndurile citate mai sus — de lipsa de încurajare şi sprijin din partea unor critici ai vremii. Însuşi N. Iorga a fost învinuit că „nu şi-a dat seama destul de valoarea acestui poet".

Născut din păturile adînci ale poporului, din răbdarea, cinstea şi umilinţa, din bucuriile şi suferinţele seculare ale ţărănimii, P. Cerna a fost un suflet eroic, cuprins de adîncă dragoste de viaţă. Aşa l-au cunoscut cei care au stat mai aproape de el şi toţi spun că un neastîmpăr tainic stăpînea fiinţa lui; el se observa în vioiciunea neobişnuită a ochilor, în tresărirea nervoasă a feţii, în năvala impetuoasă a cugetării, în mersul lui săltat şi iuţit. Nu cunoştea nici ura, nici invidia, nici disprețul, iar lipsa de egoism mergea pînă la totala uitare de sine.

Asupra celor din jurul său revărsa numai prietenie, duioşie, mîngîiere şi entuziasm. Alături de artist era în Cerna frumuseţea morală a caracterului său, iar opera literară i se părea prea sfîntă pentru ca să o lege de nevoile fiinţei sale.

---

* Comunicare ţinută în cadrul filialei Bucureşti a Societăţii de ştiinţe istorice şi filologice din R.P.R.

[1]) Anul I, nr. 13.

[2]) Nr. 2, XLI, 1907.

Sete de viață, iubire duioasă a celor de aproape, iubire tinerească a frumuseții feminine, iubire pasionată pentru pămîntul țării și pentru popor, cu toate luptele, durerile, mîndriile și aspirațiile lui, iată esența creației poetice a lui Cerna.

*

În satul Cerna din regiunea Măcinului s-a născut poetul în anul 1881. Numele său adevărat e Panait Stanciof. Mama sa era romîncă, iar tatăl bulgar, originar din satul Șumla. De mic copil Cerna a rămas doar în grija mamei sale, care s-a recăsătorit cu un agricultor din partea locului. Din vremea copilăriei, „din vîrsta fericirii fără minte, icoane dragi", îi vor aminti mereu poetului de satul său, de casa așezată „în ramă de salcîmi", „de lume răzlețită și sfioasă".

Și-n casă, într-un colț, întunecat
Văd un copil de mama lui certat...

(„Mamă")[1]

Poetul se trăgea din pătura intelectualității satelor. Mama sa a ținut să-l dea la carte și, de altfel, copilul era foarte înzestrat. Cerna urmează cursurile școlii primare în satul natal. Trece apoi la liceul „N. Bălcescu" din Brăila, unde, foarte studios, se distinge la învățătură, deși se luptă cu mari privațiuni, fiind adesea ajutat de colegi. Începe să scrie încă de pe acum, colaborînd la revista „Ovidiu" din Constanța.

Din amintirile despre Cerna publicate de Ioan Cosma în revista literară „Căminul" nr. 2 din iunie 1913, desprindem următoarele:

„Era elev la liceul „Bălcescu" din Brăila; stătea la o gazdă din b-dul Cuza nr. 88, îi prepara copilul. „Ai citit ceva din „Viața"? — mă întreba el, — „ascultă ce frumoasă-i bucata asta..." Nu voi uita niciodată cum citea Cerna o poezie. Cînd îi plăcea, toată ființa lui se zguduia, ochii i se înflăcărau și glasul îi tremura de emoție. Toată simțirea autorului retrăia în sufletul său, ca și cînd ar fi fost ceva smuls din propria sa viață.

„Cerna era lipsit de mijloace. A avut toată întreținerea de la gazdă, pînă a terminat liceul. În primăvară s-au mutat pe o altă stradă, în niște case cu o grădină fermecătoare.

Cerdacul și stîlpii se pierdeau în ghirlănzi bogate de plante agățătoare. Într-un capăt al cerdacului, unde umbra era mai bogată, își avea Cerna locul lui retras, unde-l găseam adesea scriind sau citind poezii din autorii săi preferați".

„Mă dojenea aspru — spune mai departe Ioan Cosma — cînd trimiteam ceva versuri pe la reviste fără să i le arăt lui mai întîi".

„Pentru ce te grăbești? Crezi că tot ce se tipărește e bun? Crezi că e destul ca într-o poezie de zece strofe să fie abia una bună? Mulți din cei care scriu azi ar face lucruri mult mai bune, dacă ar munci mai mult, mai stăruitor și nu le-ar fi gîndul mai întîi la tipar. Pînă acolo e o cale bună și dacă nu ești pregătit cum trebuie, o faci în zadar. Decît în fiecare săptămînă cîte o poezie proastă, mai bine două pe an, dar să fie poezii..."

Aceasta este o mărturisire foarte importantă care ne pune în lumină părerile lui Cerna privitoare la scris și scriitori.

[1]) „Convorbiri literare", nr. 10, XLV, 1911.

Multora li s-a părut că în poezia lui Cerna e ceva chinuit, forțat. Acei care l-au cunoscut însă deaproape și au înțeles concepțiile lui în privința artei poetice au cu totul alte păreri.

Cerna era veșnic nemulțumit cu el însuși.

Luni întregi îl urmărea o idee, căreia îi căuta haina cea mai potrivită cuvîntului „ce exprimă adevărul". Așa învățase de la marele său maestru Eminescu. Cînd ajungea la convingerea că a făcut ceva bun, acel ceva era smuls din adîncurile sufletului său, era cernut de mii de ori prin sita fină a minții sale. Dacă era un chin în creația lui, era chinul în urmărirea și atingerea perfecțiunii. De aceea foarte greu se hotăra să trimită ceva spre publicare, căci în fiecare zi găsea în ceea ce scria, ceva care putea fi mai bine spus.

Succesele începuturilor sale la revista „Ovidiu" din Constanța, la „Viața" condusă de Vlahuță, — în care publicase un sonet în 1897 —, la „Foaia interesantă" a lui Coșbuc și la revista „Floare albastră", unde numele său apare alături de acelea ale lui Șt. O. Iosif, D. Nanu, Sandu-Aldea, îl fac să plece din Brăila spre București în vederea studiilor universitare „cu visuri de glorie și fără nici o grijă de ziua de mîine", cum scria el în vremea aceea unui prieten. Dar aici visurile nu s-au împlinit și tînărul student Cerna este obligat să cunoască de aproape truda unei vieți de lipsuri și zbucium, trăind din lecții particulare care nu-i puteau asigura nici măcar hrana zilnică. A înfruntat totuși mizeria cu speranța că, terminîndu-și studiile, își va putea crea condiții pentru o viață mai bună. Prin sîrguința sa se face repede cunoscut ca student distins. Ține conferințe despre „Definiția și metodele în psihologia științifică", „Despre memorie" și altele.

Muncind însă prea mult zile și nopți întregi pentru a-și continua studiile, Panait Cerna se îmbolnăvește de tuberculoză și urmează calea nefericită a multor intelectuali romîni. Talentul său literar, încurajat încă odată de Coșbuc și Vlahuță cu ocazia apariției poeziei „Noapte de vară" în „Semănătorul"[1] după plecarea acestora de la conducerea revistei este neglijat de critica burghezo-moșierească.

*

Odată cu sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea ne găsim tocmai în perioada trecerii capitalismului în stadiul imperialist. Ca urmare a acesteia se accentuiază mizeria și exploatarea maselor muncitoare din țara noastră. Influența revoluției burghezo-democratice din Rusia (1905) asupra dezvoltării mișcării muncitorești și asupra maselor țărănești este hotărîtoare. Contrazicerile de clasă adîncesc prăpastia dintre exploatați și asupritori, iar curentul ideilor de luptă ale clasei muncitoare, atrage mai ales pe acei intelectuali care prin viața lor grea, prin nesiguranța chinuitoare a zilei de mîine, se găsesc tot mai mult alături de popor, influențîndu-i în tematica lor creatoare și în atitudinea față de viață.

Lupta puternică între scriitorii legați de popor și scriitorii burgheziei și moșierimii se concentrează în jurul problemei țărănești și a problemei rolului artistului în societate.

[1]) Nr. 4, I, 1911.

În deosebi scriitorii proveniți din intelectualitatea rurală se simt atrași de arta cu conținut democratic, în care glasul poporului să găsească ecoul cererilor sale pentru o viață mai bună.

Dar din dosul zidurilor reci ale palatelor străjuite, în care nici cea mai slabă chemare nu putea pătrunde, îi pîndea pe acești scriitori cursa mincinoasă a unor curente ostile realismului, menite să abată lumea progresistă din drumul ei, oferindu-i în schimb diversiunea naționalistă. Aceste curente propagau izolarea artistului de popor, scepticismul și individualismul. Evadarea din realitate, disprețul pentru tradițiile culturale ale poporului și imitarea servilă a unor modele apusene decadente, principii ale simbolismului reacționar au avut ca rezultat descompunerea artei unor scriitori talentați ca, Al. Macedonski, D. Anghel.

Sub direcția lui N. Iorga ideologia semănătoristă alunecă pe poziții șovine și, încurajînd înfățișarea idilică a vieții satului, caută să izoleze țărănimea de clasa muncitoare de la oraș, acesta fiind socotit ca un mediu prielnic pentru descompunerea morală.

Caracterul diversionist și reacționar al poporanismului duce la ascunderea aspectelor dezvoltării capitalismului în țara noastră și la ignorarea procesului de diferențiere a țărănimii.

În ciuda influențelor acestor curente și a principiilor maioresciene, care continuau încă propagarea fanatică a „artei pentru artă", scriitorii apropiați de popor, ca I. L. Caragiale, Vlahuță, Coșbuc, Sadoveanu, Șt. O. Iosif, Cerna și alții, au dat opere cu caracter realist.

Consecințele acestei situații ni le arată însuși Cerna care scria din Leipzig în 1912 următoarele:

> „Pare-se că în literatura noastră n-a mai răsărit nimic de seamă. Primesc și eu din cînd în cînd un număr-două din revistele noastre săptămînale și rămîn uimit de sterilitatea și de reclama ce domnește în ele. Sterilitate spăimîntătoare — deși se scrie mai mult decît oricînd.
>
> De cînd a lansat Iorga acea nefericită formulă, care confundă talentul cu fecunditatea, parcă toată ambiția celor tineri se-ndreaptă spre un singur gînd: să creeze nu ceva intens și viabil, ci cît mai repede și mai consumabil"[1].

Nici nu se poate o mai bună caracterizare și care aduce în același timp o aspră critică la adresa conducătorilor culturii și literaturii noastre din epoca aceea.

În „Amintiri despre Cerna" publicate în „Sburătorul literar" un prieten de al poetului ne informează cu privire la interesul deosebit pe care acesta îl acorda mișcării socialiste încă de pe băncile școlii.

În timpul studiilor universitare la București, Cerna a avut legături cu cercurile socialiste, unde l-a cunoscut și pe A. Toma. Desigur, aceste legături au influențat întrucîtva orizontul său social-politic. Influența aceasta este întreruptă însă în momentul în care provizoratul material îl obligă să se apropie de cercurile reacționare ale burghezo-moșierimii.

În timpul studiilor, luptîndu-se cu greutăți și muncind pentru existență ca meditator, copist, suplinitor la o catedră, boala necruțătoare care îi măcina puterile avansează. În toamna anului 1906, după o vară de odihnă la Sinaia, starea lui se îmbunătățește. Fericit de a reveni în mijlocul prie-

[1]) I. E. Torouțiu, „Studii și documente literare", vol. IX, pag. 72.

tenilor și de a-și relua studiile, el scria unui coleg: „Doctorul mi-a spus că sînt scăpat, scăpat de tot. Trăiască viața!"

Titu Maiorescu, descoperind în Cerna posibilități deosebite și urmărind să facă din el un adept al concepțiilor junimiste, îi hotărăște drumul spre studiul filozofiei idealiste germane.

În acest scop trimis la Berlin și Leipzig, unde, după propria-i mărturisire nemulțumit că „a fost silit să meargă alături de drumul său", se ocupă cu probleme de literatură și filologie.

Iată care erau preferințele lui Cerna în privința obiectului studiilor sale, după o scrisoare a lui datată 13 aprilie 1908, din Heidelberg:

„... Istoria literaturilor nordice, în deosebi cea germană și engleză. În această direcție am mai multă tragere de inimă și aș putea face ceva. Numai un lucru mă pune pe gînduri: în ce privește cunoștința limbilor respective, vor fi alții mai pregătiți decît mine deocamdată. În ce privește latura estetică a chestiunii, sînt ceva mai sigur"[1].

Avea de gînd să traducă din Byron și Shakespeare. A trebuit să muncească mult pentru a învăța limba engleză și a avut greutăți în studierea filologiei întrucît, după propria-i mărturisire, nu prea era „deprins cu studii de asemenea natură". Tot din corespondența lui din anul 1908, aflăm că a avut și un studiu despre „Faust", iar în 1909 a lucrat la un studiu comparativ „Eminescu și Lenau", după ce dăduse la „Convorbiri" o altă lucrare despre Eminescu.

Subiectul tezei de doctorat, susținută în 1913 la Leipzig „Die Gedankenlyrik" („Lirica de idei") — este foarte interesant și oglindește preocupările lui Cerna cu privire la literatura universală și la măestria artistică a diferiților poeți gînditori. Principiul că la baza adevăratei creații poetice stă exprimarea unor idei înalte, răspundea chemărilor sufletești ale poetului.

Studierea și adîncirea lui îi dau posibilitatea cunoașterii temeinice a poeziei marilor clasici germani Goethe și Schiller, a creației lui Victor Hugo, a poeților englezi Shelley și Byron. Lucrarea aceasta are în cuprinsul ei capitole foarte importante în care tratează despre gîndirea poetică și despre poziția poetului față de ideile sale. În ea găsim multe lucruri pozitive. Așa de pildă autorul subliniază deseori principiul că arta poetică este reprezentarea vieții, că ideea poetică nu este nicidecum o unitate abstractă, ci o totalitate concretă. „Abstractul este schematic și mort"[2] — spune Cerna în lucrarea sa.

În cap. 6 în care tratează despre „Gîndire și simțire", arată că recunoașterea adevărului este totdeauna semnul frumosului.

Discipol al esteticianului Volkelt, face deosebire între poezia care exprimă ideile direct și cea care le figurează simbolic, preferînd-o pe aceasta din urmă.

Privitor la lucrarea sa de doctorat, Cerna scrie într-una din scrisorile sale: „M-am dus la Volkelt și i-am prezentat mai multe subiecte. M-a hotărît să rămîn la „Poezia de gîndire", cu exemplificări din toate literaturile mari, în deosebi din cele germanice.

Pînă acum am lucrat la „biografia" chestiunii. E un subiect foarte vast. Nu cred că isprăvesc lucrarea pînă la toamna viitoare mai ales că *nu am*

[1]) I. E. Torouțiu — „Studii și documente literare" — vol. IX, pag. 58
[2]) P. Cerna — Die Gedankenlyrik — Leipzig, 1913.

libertatea s-o fac cum mă taie pe mine capul. Trebuie să urmez metoda profesorului[1].

Cît de mult ar fi dorit să scape de tutela didactică a celor care i-au îngrădit libertatea studiilor și creațiilor, se vede dintr-o altă scrisoare în care găsim următoarele rînduri: „Nici vorbă nu poate fi să mai întîrzii mult în Germania! Cea mai vie dorință a mea e să las altora „libertatea academică" și să mi-o recapăt pe cea adevărată, ca să-mi pot vedea cum se cade de drumul meu"[2].

Deși studiile sale de filozofie idealistă îl determină la o argumentare a ideilor într-un fel corespunzător unei poziții șovăitoare, împiedicînd dezvoltarea unui spirit combativ, Cerna recunoaște că progresul științei și pătrunderea ei în straturile poporului tind să arate că toate concepțiile mistice și antropologice despre univers sînt socotite ca neîntemeiate. Prin răspîndirea științei apar, pentru arta poetică și pentru artă în general, izvoare noi pentru contemplarea estetică și acestea nu trebuiesc trecute cu vederea. Se nasc noi relații între om și natură și noi posibilități pentru o foarte ridicată fire, fără ca cele vechi să poată fi pe deplin șterse din conștiința omenirii. Însuflețirea poetului pentru cucerirea spiritului omenesc arată că arta lui nu se teme de progresele științei, ci dimpotrivă, toate valorile omenești trecute și prezente par să formeze un singur organism, în care fiecare element principal creează o nouă viață și o nouă formă.

În capitolul III, ocupîndu-se cu studierea elementelor logice în poezia de idei, după ce tratează despre imaginea poetică, arătînd rolul definiției poetice, dă exemple din poezia lui Eminescu. În capitolul IX, în care studiază diferitele grade de întrupare a conținutului de idei, arată deosebirea dintre simbolic și alegoric, primul pornind de la un obiect extern sau de la o reală experiență de viață, subliniind doar importanța lor interioară, iar al doilea căutînd să personifice propriile idei în figuri găsite sau în relații, arbitrar înfățișate, între obiecte sau ființe cunoscute.

Printre scriitorii care au realizat alegorii artistice, Cerna îl relevă pe Gorki cu poezia sa „Șoimul și vipera", alături de Schiller la germani și Kipling la englezi.

Lucrarea mai are o mare importanță și pentru că ea ne arată care erau concepțiile poetice ale lui Cerna, precum și orientarea lui în cadrul literaturii universale.

Măsura în care ele sînt și o justificare a creației sale, o vom constata din analiza operei.

In Germania Cerna cunoaște pe Caragiale.

Marele scriitor produce impresie adîncă asupra poetului, mai ales în perioada apariției pamfletului politic „1907, din primăvară pînă în toamnă".

Cunoscător al vieții de mizerie și umilință a țărănimii și îndrumat de Caragiale spre o mai justă înțelegere a problemelor țărănești, poetul scrie o serie de poezii („Zile de durere", „Floarea Oltului", „Poporul"), în care își exprimă revolta și durerea în fața nedreptelor așezări, într-un spirit care descoperă influența ideologiei clasei muncitoare asupra gîndirii sale.

[1]) I. E. Torouțiu — „Studii și documente literare" — vol. IX, pag. 66—67.
[2]) I. E. Torouțiu — „Studii și documente literare" — vol. IX, pag. 68.

Cerna era bine cunoscut de cercurile socialiste şi evoluţia lui era urmărită cu interes.

În scrisorile către I. L. Caragiale, Gherea îl numea cu simpatie „Genosse", adică „tovarăş".

Creaţia poetului şi-ar fi găsit desigur drumul cel mai bun şi cel mai adevărat pentru dezvoltarea ei, dacă moartea nu l-ar fi prins. Ros de tuberculoză, cu ultimele forţe distruse de muncă şi lipsuri. Cerna moare departe de ţară în anul 1913, în vîrstă de 32 de ani. La moartea sa revistele muncitoreşti „Facla", „Chemarea" şi „Socialistul" citează din poeziile sale şi vorbesc de el ca despre un tovarăş.*)

Iată un articol al ziarului „Leipziger Neueste Nachrichten" din 13 aprilie 1913, apărut cu ocazia morţii lui Cerna şi care ne arată cum era apreciat poetul romîn de cercurile culturale germane ale vremii:

„Cu doctorul Panait Stanciof-Cerna... au fost îngropate mari speranţe, pe care mai ales patria sa, Romînia, le pusese în el.

Stanciof era unul dintre cei mai mari printre tinerii poeţi romîni; lirica sa adîncă şi frumoasă ca formă era privită printre cele mai instruite creaţii ale ţării sale şi mult răspîndită.

Deoarece fusese hotărît pentru catedra de literatură a Universităţii din Bucureşti, se dedicase în timpul ultimilor ani, în scopul perfecţionării sale ştiinţifice, studierii literaturii şi esteticii la Universităţile din Berlin şi Leipzig.

După ce la începutul lunii trecute îşi dăduse cu succes doctoratul la facultatea de filozofie din Leipzig cu o lucrare asupra liricii de idei, voia să înceapă în luna următoare activitatea sa didactică-ştiinţifică în patrie.

Toţi cei ce l-au cunoscut regretă moartea timpurie a talentatului poet romîn".

Panait Cerna a trăit existenţa tristă a gînditorului, care punea ideea triumfului vieţii la temelia unei lumi pline de poezie, pe care o clădea în ciuda împrejurărilor şi a propriei lui agonii. Dar în timp ce unii îşi descoperă rănile sufletului, lăsîndu-le să sîngereze înaintea noastră, Cerna, înăbuşindu-şi durerea, se ridică deasupra ei, glorificînd viaţa, deşi simte greutatea luptei cu valurile acesteia.

Greu luptă valurile toate
Să-mi stingă visul de lumină

spune poetul în poezia *„Ideal"* publicată în 1904[1]. Valurile cad „istovite de furtunatecul lor joc", se sfarmă şi, din mijlocul lor, poetul reapare senin, învingător, luminos. Cu un eroism sublim el cîntă viaţa „bogată, caldă, vie", pe care o simte izbucnind îndrăzneaţă, nestăvilită, „sfidînd orbeşte neantul din sicriu".

Elanul cu care poetul celebrează viaţa şi fericirea de a trăi aducea la un moment dat făgăduinţa emancipării depline de sub stăpînirea eminescianismului. Dar dacă acesta nu a putut fi complet biruit, aşa cum se vede

*) În caietele lui Cerna au mai fost găsite după moartea sa două poezii care nu au fost publicate: una intitulată „Jupiter şi Christ" în care, vorbind despre două mari etape din istoria omenirii, arată triumful noului asupra vechiului şi alta. „Shakespeare" al cărei motiv a fost căutat cu intenţie, fiind impresionat profund de suferinţele intime ale poetului St. O. Iosif.

[1]) „Sămănătorul" nr. 32, III, 1904.

mai ales din poezia „Floare și Genune", nimeni ca el nu a reușit să se împotrivească cu atît avînt pesimismului obsedant care rămăsese cum spunea Vlahuță „ca o tristă moștenire", Cerna a știut să opună acesteia o vie și originală concepție optimistă a vieții care ne surprinde dacă ne gîndim la condițiunile existenței sale și la atmosfera epocii. Ca să risipească pesimismul epigonilor eminescieni, Cerna lasă să răsune un viguros îndemn la viață în poezia „Dura Lex", publicată în 1905[1]).

Sus fruntea! E o lume ce n-ai văzut-o încă;
. . . . . .
Ai numai o viață și ar fi fost păcat
Să mori fără-a cunoaște comoara ei deplină.

Poetul știe că, „inima umană e osîndită să-și măsoare cu durerile alergării fericirea cea mai mare", totuși „viața-i cel mai mare bine" — spune în poezia „Ecouri", publicată tot în 1905[2]).

Traducerea poeziei „Prometeu" a lui Goethe, publicată în 1904[3]), este semnificativă pentru atitudinea poetului în această epocă și ea dovedește dorința lui de a se smulge din cătușele atmosferei bolnăvicioase și retrograde. Realismul lui Goethe l-a atras pe Cerna și dragostea de viață a poetului nostru se acordă bine cu optimismul poetului german.

Poezia afirmă dreptul omului la o viață liberă, încrezător numai în forțele sale, gata să se opună oricăror tendințe străine care ar încerca să-i schimbe convingerile sau să-l tîrască spre alte încătușări.

Prometeu deplînge pe zeii care-și „cîrpesc viața zi cu zi" și-și hrănesc mărirea „cu birul jertfelor aduse de copii, cerșetori și nebuni". El le aruncă în față tot disprețul său.

Să te ador pe tine, eu?
De ce? Ai alinat vreodată chinul
Celor îngenunchiați?
. . . . . .
Crezi tu că voi urî viața, poate,
Și pribegi-voi prin pustiuri, grele,
Fiindcă florile visării mele
Nu pot să lege toate?

Conștient de independența lui, sigur pe acțiunile sale, eroul proclamă în locul desamăgirii curajul și perseverența în lupta vieții.

Aici rămîn — și voi zidi mereu
Făpturi de oameni — după chipul meu
Un neam la fel cu mine:
Să sufere, să plîngă, să muncească
Și să se veselească,
Și să se uite cu dispreț la tine
Ca mine!

Poezia lui Goethe este expresia triumfului vieții libere, iar Prometeu simbolul omului — erou în luptă cu forțele exterioare care vor să-l subjuge.

[1]) „Semănătorul", nr. 39, IV, 1905.
[2]) „Semănătorul", nr. 24, IV, 1905.
[3]) „Semănătorul", nr. 51, III, 1904.

Faptul că Cerna a tradus această poezie nu este lipsit de importanță, dimpotrivă el reflectă gîndirea, concepțiile filozofice avansate ale poetului.

Un puternic optimism social dă înaripare gîndirii poetului, îl ajută să alunge din sufletul său îndoiala și șovăirea, făcînd loc nădejdii și încrederii în viitor. Orizontul gîndirii lui Cerna nu este întunecat de loc, ba chiar ne lasă să cunoaștem siguranța cu care vede că visurile oamenilor vor fi întrupate, rănile lor vindecate și nedreptățile răzbunate.

Dragostea de viață și de oameni este sentimentul fundamental al operei lui Cerna, care constituie acel „*primum movens*" despre care vorbește el în „Die Gedankenlyrik", prezent peste tot. Între acest sentiment fundamental și ideile filozofice ale poetului se remarcă un paralelism evident prin aceea că toate gîndurile lui se mișcă în direcția celui dintîi.

„Unii poeți cred cu seriozitate în misiunea lor" — spune Cerna. „Ei vor să fie priviți ca vestitori ai adevărurilor eterne și concep arta ca un apostolat"[1].

El amintește cu această ocazie versurile cu care Schiller se adresează artiștilor: „Demnitatea lumii vi s-a dat vouă în mînă, păziți-o!" Poezia lui Cerna îndeplinește această sarcină. El devine vestitorul unor zile mai bune pentru umanitatea întreagă, umanismul său nu rămîne doar o idee, ci se transformă într-o acțiune a poetului prin care acesta caută să stingă orice dureri de pe pămînt; este o acțiune de mobilizare a cititorilor în jurul optimismului și setei sale de viață, în contra durerii și la luptă pentru învingerea ei. Poezia „În peșteră", publicată în 1904[2] este caracteristică pentru această atitudine a poetului. Aici, ideea rezistenței se transpune în imaginea stalactitelor și stalagmitelor, lacrimile tavanului care au format coloanele ce o susțin. La fel se întîmplă și în viață:

Din suferinți abia-ndurate
Ne-am făurit armuri de fier

cu ajutorul cărora „cînd stau vîrtejuri grele", în fața noastră

Noi trecem fără pas prin ele
Și-aproape izbucnim în cînt.

În „Dura Lex", Cerna recunoaște lupta pentru progres și desăvîrșire din natură.

De mii de ani natura în setea de mai bine
Se luptă să deschidă desăvîrșirii cale.

În jocul ei însă a creat și unele „făpturi neisprăvite", „lipsite de voință" și de forță combativă pe care apoi le-a plecat „legii de fier", ca viața să nu le dea nimic din cîte-or cere.

Dar vine în lume o fecioară, care întruchipează bunătatea. Ea le arată celor slabi și robiți lumina adevărată și-i îndeamnă:

Luptați acum s-ajungeți pîn-la ea".

[1]) P. Cerna, „Die Gedankenlyrik", Leipzig, 1913, cap. II, Der poetische Gedanke.
[2]) „Semănătorul", nr. 16, III, 1904.

Dar lumina era prea departe și cei slabi nu au putut rezista în lupta pentru cucerirea ei.

În această poezie apare semnificativă nemulțumirea poetului împotriva legii care a făcut pe unii oameni prea slabi, lipsiți de putința de a lupta și de dreptul la o viață mai bună. Anul cînd publică această poezie — 1905 — a fost plin de frămîntări sociale Cerna care a avut legături cu unele cercuri muncitorești, a fost desigur cutremurat de evenimente. Lirica poetului apare însă aici dezarmată, lipsită de îndemnul la viață și luptă, pe care-l găsim în alte poezii. Amărăciunea topește acum energia, rezistența, avîntul și încrederea poetului și el încheie prin a goni din lume pe fecioara care a amăgit doar pe cei cu dorul de mai bine.

De ce să-nvii cu slaba-ți licărire,
Nebuna, vechea dragoste de viață,
Cînd nu au drept la ea?
Retrage-ți mîngîierea ce-i îngheață!

Poetul ajunge la o concluzie care dovedește lipsa lui de orientare pe linia de luptă revoluționară a clasei muncitoare.

El pune în discuție probleme legate de viața oamenilor, dar dacă ajunge sau nu în realitate la o definitivă rezolvare a lor, aceasta este pentru creația poetică și pentru efectul ei aproape indiferent.

Poezia filozofică a lui Cerna apare cîteodată în formă de fabulă, în care personajele simbolizează aspecte realiste din viață.

Cele mai caracteristice creații de acest gen sînt: „Floare și genune", „Pîrîul și floarea", „Legenda unei stînci", etc.

În „Floare și genune" poetul este impresionat de seninătatea unei flori, de eroismul ei în luptă cu negurile și furtunile care deseori au suflat duhul morții peste ea.

Deși a fost sădită pe marginea unui abis, nimic nu a putut să o răpună, ea pare veșnic o icoană a fericirii.

Ca un răspuns al lumii pămînteşti
La zîmbetul de stele al tăriei
Tu te ridici din lumea vijeliei,
Priveşti văzduhul, cerul — şi-nfloreşti.

Poetul salută avîntul spre viață, spre fericire al floarei, curajul și rezistența ei în fața primejdiilor, în comparație cu slăbiciunea omului care se înspăimîntă numai la gîndul luptei, și încheie:

Noi preamărim umana-nțelepcune
Şi care-i este rodul? Făurim
Atîtea umbre şi-ntrebări nebune
Prin care-a vieții spaimă o mărim.

Nebuni și orbi, oamenii singuri prin nepriceperea și slăbiciunea lor își sapă mormîntul.

Dacă traducătorul imnului prometeian a găsit în poezia lui Goethe imaginea eroismului pentru cucerirea libertății, celălalt mare poet german Schiller l-a impresionat prin gingășia sentimentelor cu care exprimă ideea de demnitate și de măreție a plantei, ca simbol al unei înalte atitudini a omului în viață.

Ceea ce planta reprezintă însă fără o voinţă a ei proprie, ci numai în mod organic prin elementele naturii de care este legată şi condiţionată, cu atît mai mult trebuie să reprezinte omul care este înzestrat cu voinţă şi raţiune.

Tot lirismul lui Cerna este exprimarea fericirii de a trăi şi o cauză principală a ei o vede poetul în iubire. Iubirea „mînă clipele şi mişcă sorii"; ea este motorul existenţei poetului, îl avîntă spre viitorul luminos şi-l face să izbucnească în exclamarea: „să vie sfîntul mîine mai curînd". Cei ce iubesc sînt „biruitorii sorţii grele", nu tremură la gîndul nimicirii; iubirea îi face pe oameni „nemuritori ca stelele", alteori „asemeni zeilor", comparaţie care îl apropie din nou de creaţia lui Schiller (în poezia „Triumful dragostei"[1]).

În poezia erotică a lui Cerna, observăm că optimismul a dat poetului o forţă atît de mare, încît chiar clipele de durere devin un mijloc de afirmare a dragostei de viaţă.

În poezia „Logodna"[2], oricît de mare i-ar fi durerea despărţirii de iubită, aceasta nu însemnează nimic pe lîngă dorinţa generoasă de a o şti fericită.

Şi, dacă eu mă-ntunec, uitat, necunoscut,
Amara desnădejde de a te fi pierdut
Mi-o va-nblînzi credinţa că te voi şti mai bine
Mai sus, mai fericită, decît ai fi cu mine.

Poetul acceptă renunţarea la iubire, el nu cere nimic, pentru el şi nici o îndoială nu-i întunecă visul de iubire.

Copilă dulce, vis din altă lume!
Departe-mi eşti, dar sufletul-mi nu geme,
Nici nu blestem; — mai poate să blesteme
O gură ce-a şoptit cerescu-ţi nume?
Senin renasc şi prind a mă-nălţa
În raza ce-mi trimiţi din lumea ta.

În clipele aşteptării, prin sentimentele puternice pe care le trăieşte, poetul idealizează atît de mult femeia iubită, încît exclamă:

O, stelelor, ce-i strălucirea voastră
pe lîngă zîmbetul alesei mele?

Imaginea celei dragi îi îneacă poetului inima de cînturi de o sete care nu se mai alină. E atîta emoţie şi atîta vibrare în versurile în care evocă şi cîntă chipul „domniţei din vis", „cu ochii în lumină, cu chipul blînd, cu zîmbet de eternă curăţie", că i se pare că „sub cer trăieşte numai fericirea" şi el, „ecoul cîntecelor sale".

Tonul discursiv, retoric, nu stinghereşte gingăşia simţirii, care apare mai accentuată în poeziile „Cîntec", „Cîntec de noapte", „Floarea Oltului", unde versul simplu croit după procedeele poeziei populare dă lirismului lui Cerna un mai puternic caracter uman.

[1]) Schillers Gedichte „Der Triumph der Liebe".
[2]) „Sămănătorul", nr. 6, III, 1904.

În studiul său despre „Poezia de idei" Cerna subliniază că totul este uman și în poezie trebuie să apară la fel, dacă aceasta exprimă totul. Există o totalitate poetică și ea se ivește pretutindeni, pe de o parte ca o funcțiune a subiectivității poetului sau eroului său, pe de altă parte ca ceva dependent de situațiile externe în care s-a găsit poetul sau eroul său. Prin acești doi factori unul — interior și altul exterior — totalitatea poetică se apropie de realitate.

Deosebind arta de știință și arătînd că la cea din urmă cercetătorii trebuie să vadă la fel, în cazul artei, în general, Cerna recunoaște că aici concepția subiectivă este la locul ei. Deosebirile și variațiunile de creație sînt condiții proprii artei poetice.

Varietatea și mișcarea aparțin esențialului în artă. Ceea ce vrea arta este înainte de toate viață, de aceea ideea poetică nu este nici decum o unitate abstractă, care are în cugetul nostru numai o umbrită nereală existență, ci o totalitate concretă, mișcătoare, individuală[1].

Aceste principii îl apropie pe Cerna de estetica lui Cernîșevski, la care găsim următoarea afirmație:

„Arta are menirea esențială de a reproduce diferitele lucruri ce prezintă interes pentru un om în realitate, de a reproduce orice lucru la care se gîndește omul, și din cauza căruia se bucură sau se întristează . . . poetul sau artistul, neputînd înceta de a fi om în genere și nu numai un artist abstract, nu este în stare, chiar dacă ar vrea, să renunțe la aprecierea fenomenelor descrise, iar această apreciere în mod necesar se va manifesta în creațiile lui . . ."[2]. Mai departe Cernîșevski subliniază că arta reconstituie viața individuală.

Nimic nu ne îndreptățește să tăgăduim sau să ascundem limitele provocate poeziei lui Cerna de concepțiile sale idealiste; dar, în același timp, nimic nu ne poate îngădui să negăm sau să trecem cu vederea elementele realiste din opera sa, care sînt multe, chiar dacă uneori ele nu apar de la început prea bine conturate. Setea de viață, exprimată cu atîta putere, este în primul rînd o dovadă a realismului lui Cerna.

Apoi, în tematica operei lui se reflectă și condițiunile din țara noastră la începutul secolului al XX-lea. Situația grea a țărănimii, viața de muncă istovitoare a acesteia în contrast cu aceea a boierimii, încercările țăranilor de a scăpa de nedreptățile orînduirii prin răscoale, armata educată de regimul burghezo-moșieresc, sînt aspecte ale vieții poporului oglindite în poezia lui Cerna.

Chiar reflectarea vieții și simțirii personale, — dorul de patrie, de iubită și de prietenii de care se despărțise datorită „pravilelor strîmte și haine", descrierea naturii țării, — toate dau poeziei lui Cerna un conținut realist.

Poetul este puternic îndrăgostit de țara și poporul său și un înflăcărat admirator al naturii cu care se înfrățește și pe care o simte tresăltînd la fericirea lui; pasărea cîntă veselă cum n-a mai fost vreodată, vîntul poartă din stîncă-n stîncă vorbele pline de uimire rostite de fericitul cîntăreț al vieții și iubirii. Poetul împărtășește gîndurile și simțirile sale „Oltului cu

[1]) Die Gedankenlyrik, pag. 27—28.

[2]) Cernîșevski: „Arta și realitatea din punct de vedere estetic", Editura „Cartea rusă", pag. 135.

repezi valuri", Jiului, Prahovei, Carpaţilor, îşi împarte dorul şi dragostea de viaţă cu codrii, cu un ghiocel „ce-i iese pe coastă cu foi plăpînde". În poezia „Triumf", prezentînd tabloul muncii pe ogor poetul cîntă „victorioasa muncă în veci mîntuitoare" a ţăranului, care e vesel „că a izbutit să cheme o aurore nouă dintr-un pămînt trudit".

Şi rumene copile se-întrec doinind la strîns, iar în depărtare se vede venind Domnica, frumoasa cosaşului, care aduce mîncare romînului ce stă din lucru şi rîde fericit.

Un aspect realist demn de subliniat în opera lui Cerna este şi prezenţa motivelor populare. E adevărat că uneori poetul idilizează viaţa ţăranilor — o influenţă slabă a ideologiei „Sămănătorului" — dar citind poeziile lui Cerna, te impresionează farmecul deosebit, prospeţimea şi vioiciunea imaginilor sale, împrumutate din folclor — o dovadă în plus a dragostei de popor.

„Primăvară", publicată în 1910 în „Convorbiri literare"[1] e ca o pagină de basm, în care ne surprinde bogăţia şi varietatea elementelor folclorice.

Primăvara este asemenea unei zîne cu „făptură de floare", cu obraji trandafirii ca aurora, pe cap poartă un văl de-argint ca norii albi şi subţirei. E înaltă, mîndră. Vine într-un rădvan domnesc bătut cu pietre scumpe şi, în contrast cu chipul gingaş, braţul de voinic striunește „roibi hrăniţi cu jar".

Cai de vînt, scăpaţi din mîna
Cruntului Ghenar
. . . . . .
Ferecaţi de caru-i de-aur
Vin în pas zorit,
Crivăţ cel nebun şi Faur
Cel neisprăvit.
Ea-şi priveşte cu mîndrie
Prinşii de război
Chiuie de bucurie
Roibilor apoi...

Din poemul „Floarea Oltului" desprindem alte versuri care amintesc de basmele noastre.

La căsuta văruită
Numai cetini legănate,
La căsuţa văruită
Murgul din copită bate
Şi-mi răsare la fereastră
Surioara Cosînzenei
Floare albă şi măiastră
Intre florile poienei

„Cîntecele" lui Cerna, „Cîntec de noapte", „Cîntec de martie", ca şi „Floarea Oltului" şi altele mărturisesc dragostea poetului de farmecul şi armonia de sunete a graiului romînesc. Chiar titlul de „Cîntec" dat unora din poeziile sale aminteşte de cîntecele poporului. Forma de dialog, interogaţie, repetiţie, folosite în unele din aceste creaţii, arată că Cerna a cunoscut poezia populară.

[1]) „Convorbiri Literare", nr. 2, XLIV, 1910.

Iată un exemplu:

Șoimule! ce-mi cazi din zbor
Ce ți-e glasul cobitor,
Ce ți-e sufletul rănit
Șoimule neogoit?
Ori vreun vultur te-a ajuns,
Ori săgeata te-a pătruns,
Ori iubita te-a lăsat
Șoimule, nemîngîiat?

Că poetul și-a iubit țara și priveliștile ei, o aflăm nu numai din corespondența sa din vremea studiilor în străinătate, cînd deseori și-a exprimat dorința de a se vedea din nou rătăcind prin codrii, pe cărări de munte, liber, dar chiar și din unele poezii în care găsim evocarea naturii:

In apus e luptă-ncinsă
Intre noapte și lumină...
Ziua-ngenunchiază-nvinsă
Codrul, apele suspină...
Umbre moi întinde ceața,
Pe cînd raze scad în zare:
Steaguri lungi plecate-n fața
Unor oști biruitoare...

Sînt versuri care evocă o noapte de vară, iar în altă parte găsim o evocare a munților Bucegi:

Ce viu sclipesc sub cer Bucegii!
Numai eternul Vîrf cu dor,
Instrăinat de lumea noastră,
Se pierde-n taina unui nor...

Am spus că Cerna a fost vrăjit de măestria artistică neîntrecută și neegalată precum și de măreția cugetării lui Eminescu, dar dacă nu a reușit să se ridice pînă la bogăția de gîndire și sentimente și nici pînă la arta desăvîrșită a acestuia, se vede totuși că s-a străduit să fructifice moștenirea literară lăsată de marele poet. El încearcă unele accente și vibrări eminesciene, bunăoară în poezia „Printre lacrimi", în timp ce versuri din poemul „Amor" amintesc versurile „Luceafărului" sau pe acelea din „Făt-Frumos din Tei".

Și de-odată ea tresare,
Fața ei răsfrînge foc.
Un voinic în drum îi sare
Și-o cuprinde de mijloc.
Mai de voie, mai cu sila
Ea-l urmează pe cărări
De-a lui calde aiurări
Biruită-i iar copila.

*

Din toată creația lui Cerna, poezia cu tematică socială relevă în cel mai înalt grad structura gîndirii sale, fondul optimist și umanismul său.

Poezia socială a lui Cerna este mai mult legată de realitate și accentele ei sînt mai puternice. Ea ne arată că poetul nu a fost niciodată desprins de frămîntările poporului.

Dacă ne gîndim că sămănătorismul grupa în jurul său intelectualitatea rurală care vorbea în numele păturilor mai înstărite, că acestea se temeau de transformări mai adînci și că atitudinea esențială rămînea cea de împăcare cu starea de lucruri existentă, vom constata din poezia socială a lui Cerna că ea are un curajos fond critic la adresa conducerii contemporane și manifestă o dragoste sinceră pentru cei năpăstuiți.

Nedreptatea socială în care se zbătea de veacuri țărănimea precum și ororile săvîrșite în 1907, îl cutremură atît de puternic, încît însăși creația poetului se abate pentru o clipă din drumul ei. Năvalnica pornire spre viață și iubire se concretizează și se transformă într-un puternic atașament pentru cauza celor nedreptățiți.

Poetul apare acum nemulțumit și revoltat.

În perioada evenimentelor zguduitoare el se găsea la studii, în străinătate, trimis de Titu Maiorescu.

Dar acolo, întîlnindu-l pe Caragiale, adeseori dragostea de patrie și popor a înfrățit gîndurile lor în discuții înflăcărate. Acolo i-a apărut mai vie imaginea țării; „mîndră între toate", „cu flăcăi harnici, cu holde bogate", dar în care „foamea era regină". Deși se născuse și el din truda și umilința țăranilor și se chinuise cu multe greutăți, parcă niciodată pînă atunci nu-i apăruse mai limpede suferința celor de-acasă și iată că deodată se trezește în el împotrivirea, ura și chiar răzbunarea; aceste sentimente înarmează gîndurile poetului și ecoul lor îl găsim în poezia „Zile de durere"[1] în care cere dreptății să nu se lase biruită.

Apună toți! Tu nu lăsa să cadă
Din mîna-ți rece cumpăna divină,
Iar de-i pieri sub pietre ca profeții
De dincolo de negrul țărm al vieții
Înalță spada ta, nestrămutat.
Dispar-o lume, tron de tron să ardă
Dar nici o lacrimă să nu se piardă
Din plînsul și din sîngele vărsat.

Cerna dă dovadă de multă înțelegere a realității prin sublinierea ei critică. El vede oastea țării, care a fost silită să reprime mișcarea de împotrivire a maselor, „stropită de sîngele a mii de vieți". Ea se întoarce plină de rușine; n-o mai primesc cîntări de sărbătoare ca altădată după biruințele cîștigate în războaiele de apărare a țării; toată lumea stă „cu fruntea grea, cernită și nimeni nu-i aruncă-n drum o floare", căci românii „nu-și mai cunosc oștirea strălucită".

O țară! Astfel îți primeai vultanii,
Cînd se-ntorceau pe vuietul furtunii
Biruitori? O, mamă! Unde-s anii,
Cînd acvila își aducea în ghiare
Fîșii de raze smulse semilunii?

Din dragostea de țară și de oameni crește capacitatea emotivă a poeziei.

O, soare al iubirii, soare sfinte!
Pîn-nu pătrunde-n vechile morminte,

[1]) „Convorbiri Literare", nr. 9, XLI, 1907.

Răsai deasupra sîngelui bogat!
Usucă iute cîmpurile roşii,
Să nu priceapă-n groapa lor strămoşii
Al cui a fost şi cine l-a vărsat

În poemul „Poporul"[1]) poetul foloseşte interogaţia şi repetiţia pentru ca să dea mai multă profunzime durerii şi revoltei de care e cuprins, descriind viaţa de mizerie a ţărănimii.

Cine-i cel ce dojeneşte boul care nu se-ndură
Să mai ducă la hrăpareţi cele bune pentru gură?
Cel ce tremură pe sloată, cel ce cade de arşiţă?

. . . . . .

Cine-i cel ce se jeleşte că i-e masa-nlăcrimată
Că nu-i vită în ogradă, că nu-i pită în covată?
Că la cel ce hodineşte, chinul n-are nici o plată,
Că la sînul mamei pruncul e-o pelincă îngheţată,
Că la cer nu e nădejde, că la inimi nu-i crezare,
Că din leagăn i se cîntă cîntecul de-nmormîntare?

Citind aceste versuri, simţim că-s smulse din inima unuia care a văzut şi a trăit truda, lipsurile şi întristarea celor din mijlocul cărora s-a ridicat.

În poemul „Către pace"[2], poetul vede posibilitatea creării unei alte societăţi în care să nu mai fie nici sclav, nici domnitor; ba chiar îşi dă seama că robia poate fi scuturată prin „vijelioase flăcări", care „vor mistui palate". „Atunci de pretutindeni va curge viaţă nouă". Se vede de aici că Cerna are la un moment dat în creaţia lui intuiţia unei mişcări revoluţionare, dar aceasta rămîne ca ceva neclar pentru el, deoarece nu-l duce la o concepţie definitivă şi precisă. În a doua parte a poemului, autorul îşi afirmă părerea că nici „după ce visurile vor fi întrupate şi nedreptăţi de veacuri răzbunate", nici atunci pacea nu va putea fi statornicită.

Ce bine-aduci tu oare mulţimii oropsite
Cruţînd-o de popoare asupră-i ridicate,
Cînd îi rămîn acasă călăi în chip de frate?

În înţelegerea noţiunii de „patrie", Cerna se deosebeşte de principiul burghez şi se apropie mai mult de ideea de patrie a clasei muncitoare cînd spune:

Nu-i a noastră casa pe care zidim
Pămîntul pentru care am plîns şi suferim
Şi anii trec zadarnic...

El îşi dă seama că patria este a poporului întreg, al lui este pămîntul, dar duşmanii care l-au subjugat, i-au răpit şi bunurile lipsindu-l de orice drept; şi timpul trece fără a aduce vreo schimbare.

Curajul cu care şi-a exprimat revolta în „Zile de durere" dă glas poetului în poemul „Poporul" pentru glorificarea ţăranului răsculat, a cărui sugestivă evocare o găsim în următoarele versuri:

Şi mai puternic l-am văzut alt-dată
Privind spre-al fericiţilor castel
Spre care nouri negri se arată...

[1]) „Convorbiri Literare", nr. 1, XLIII, 1909.
[2]) „Sămănătorul" nr. 51, III, 1904; „Convorbiri literare" nr. 1, I, 1907.

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

Şi negrii nouri el îi răscolea
Şi fulgerul din ochii lui pornea,
Iar tunetul era cuvîntul urii...
El stăpînea puterile naturii
Cu sufletul său larg şi răzvrătit
Iar coasa lui sclipea din depărtare...
Un fulger îmblînzit,
Picat din cer la asprele-i picioare

„Aşa te-am vrut în visul meu fierbinte" — mărturiseşte poetul al cărui glas, biciuind dezarmarea şi supunerea celor nevolnici chiamă la revoltă.

Poemele „Zile de durere" şi „Poporul" ne fac să simţim mai multă vigoare, o lărgire de concepţii şi un realism care dovedesc maturitatea poetică a lui Cerna în vremea din urmă. Acum el credea cu toată convingerea în necesitatea transformărilor, poetul le vede aievea şi tot dragostea de popor îi arată că numai „robii vor şterge orice urmă din vechea nedreptate".

Dar nu poate merge prea departe şi nici nu precizează ce fel de robi sînt aceia prin care se vor produce schimbările. El nu cunoştea decît robia şi truda ţărănimii, noţiunea de proletariat nu apare nicăieri în opera lui.

Nu trebuie să uităm că poetul îşi încheie viaţa în 1913 şi marile acţiuni ale proletariatului se fac cunoscute lumii întregi după patru ani.

Cerna a fost conştient de misiunea lui, el s-a inclus printre aceia care au luptat pentru a lăsa urmaşilor o viaţă mai bună:

Şi ce-i să cazi, cînd viaţa n-o pierdem în zadar
Cînd trupurile noastre sînt pietre de altar,
Cînd fiecare ştim
Că făurim o lume ce-o vor primi ca dar
Acei ce nu sînt încă şi totuşi îi iubim?

Umanismul poetului se împleteşte cu viziunea optimistă asupra lumii, cîştigată prin convingerea că oamenii vor birui piedicile şi vor ajunge la o orînduire socială din care să fie izgonite pentru totdeauna mizeria şi suferinţa.

Cu toate limitele creaţiei sale, atîta lărgime de concepţie şi amploare de stări sufleteşti, ar fi îndreptăţit pe mulţi să privească spre desăvîrşirea poetică a lui Cerna; însă el n-a ajuns să dea înfiripare deplină posibilităţilor sale.

Totuşi opera lui însemnează o depăşire a cadrelor înguste ale sămănătorismului şi ale celorlalte curente negative, precum şi o tentativă de orientare spre o poezie de critică şi de revoltă socială.

Deşi influenţat de filozofia şi estetica germană, Cerna apare în cadrul epocii respective ca o manifestare pozitivă.

Setea de viaţă exprimată în toată opera sa însemnează împotrivire la manifestările nesănătoase ale celor ce predicau liniştea eternă a morţii, ca un refugiu pentru cei osteniţi de povara de a trăi; dragostea de patrie şi popor, preţuirea elementului uman şi adînca înţelegere faţă de toate problemele vieţii omului se pot tălmăci ca o împotrivire la acţiunile şovine ale liberalismului burghez; dragostea pentru creaţiile poporului şi pentru tradiţiile lui şi punerea în valoare a graiului romînesc popular înseamnă

atitudine contra celor ce propagau imitarea modelelor străine și împestrițarea limbii.

Atitudinea lui Cerna față de problema țărănească în epoca de la 1907 îl situiază pe aceeași poziție cu ceilalți scriitori care au tratat în opera lor tema frămîntărilor și răscoalelor țărănești: Coșbuc, Vlahuță, Caragiale și alții.

Aspectele pozitive întîlnite în poezia sa reflectă tendința de emancipare, de scuturare de influențele străine și de afirmare a unor principii personale și realiste.

Necesitatea prezenței unor concepții umane în opera de artă, reprezentarea vieții de către aceasta, considerarea abstractului ca ceva schematic și mort, ideea ca forță activă și recunoașterea adevărului ca semn al frumosului, ne determină să bănuim că Cerna, care a cunoscut mult din literatura universală, a cunoscut și principiile estetice ale lui Cernîșevski, principii care stau la baza esteticii materialiste.

Însăși citarea creației poetice a lui Gorki ca exemplu pentru arta realistă și pentru măestria ei deosebită ne arată că Cerna nu era străin nici de literatura rusă și de drumul nou pe care aceasta și-l croia prin marele întemeietor al realismului socialist.

Mijloacele artistice prin care Cerna dă întrupare conținutului ideilor sale sînt de asemenea demne de remarcat. După el, o înaltă idee poetică devine mai expresivă, mai pronunțată, se apropie mai bine de înțelegerea și sensibilitatea noastră cînd este concretizată în imagini artistice. O totală apropiere se realizează în chip deosebit prin simboluri.

Simbolurile lui Cerna se deosebesc radical de cele ale simboliștilor. În timp ce aceștia produceau o poezie abstractă, individualistă, sceptică, prielnică descompunerii morale, izolată de popor, servilă însă decadentismului apusean și exotismului, Cerna crea simboluri vii, legate de viață, de aspirațiile omului, cu sensuri pline de însemnătate umană și capabile de a trezi emoție artistică.

Panait Cerna a trăit, a muncit, s-a irosit pentru a lăsa poporului din care s-a născut o operă viabilă.

Viața scurtă și grea pe care a avut-o nu l-a lăsat să-și pună în valoare toate posibilitățile sale.

Pentru dragostea lui deosebită față de popor și pentru strădania lui de a o afirma în toate aspectele activității sale, Cerna se înscrie în rîndul celor ce au militat pentru o viață mai bună și merită considerația de poet al poporului.

Eminescu

de Acad. TUDOR VIANU

Vreau să spun, în aceste puține pagini, ce este Eminescu pentru noi și ce poate deveni el pentru cititorul lui străin.

Despre cel mai mare poet liric al romînilor s-a scris mult în timpul vieții lui și după moartea sa. Contemporanii ne-au lăsat cîteva mărturii prețioase despre firea omului și a poetului. Posteritatea l-a transformat intr-una din temele cele mai cercetate ale istoriei și criticii literare. S-au reconstituit detaliile vieții lui. I s-au stabilit izvoarele. I s-au clasificat temele și s-au explicat legăturile dintre ele. A fost considerat sub raportul contribuției lui la dezvoltarea limbii literare în secolul al XIX-lea și s-a încercat să se descifreze procedeele lui poetice. Fiindcă poetul a încetat să publice în al treizeci și treilea an al vieții sale, dar a lăsat un manuscris enorm, cu mult mai întins decît partea publicată a operii lui, s-a cercetat acest manuscris, s-au stabilit variantele poeziilor publicate și s-au tipărit opere pe care poetul nu le-a desăvîrșit sau nu s-a hotărît să le publice. Filologia eminesciană a făcut mari progrese în ultimii ani. După lucrările lui G. Călinescu, a urmat ediția critică a lui Perpessicius, încununată în 1953 cu masiva publicație a postumelor. Puțini alți scriitori romîni au fost mai răbdători, mai sîrguincios și mai atent studiați. În ciuda acestei mari desfășurări de forțe s-a omis totuși să se arate că Eminescu a fost nu numai cel mai de seamă poet al romînilor, dar și o mare figură a liricei universale, unul din cei mai mari lirici al secolului al XIX-lea. Astăzi cînd apar noi traduceri din lirica lui Eminescu, mai desăvîrșite decît cele încercate în trecut, adevărul acesta trebuie exprimat.

Mai este oare nevoie a spune că universalitatea unui poet se constituie din materia particulară a împrejurărilor țării și a epocii lui? Răspunsul pe care un mare creator îl dă acestor împrejurări alcătuiește mesajul lui. Mesajul poetului atinge nu numai pe concetățenii lui din aceeași epocă, dar și pe cei care îi urmează și ale căror probleme pot rămîne multă vreme aceleași. Același mesaj poate găsi calea și către sufletele oamenilor aparținînd altor națiuni și altor timpuri, dar bucuroși totdeauna să regăsească un mare suflet fratern și adevărul unei simțiri și al unei expresii, limpezite în luptele poetului cu vremea sa.

A fost un om din nordul Moldovei. A văzut lumina zilei la Ipotești, jud. Botoșani, în 15 ianuarie 1850. Familia era rurală, fără să fie țărănească. Tatăl poetului și bunicul din partea mamei purtau mici titluri de noblețe. Căminarul Gheorghe Eminovici cumpărase mica moșie de la Ipotești, în județul Botoșani, încă dinainte de nașterea poetului. Era un om

cu oarecare știință de carte și mai ales foarte pătruns de valoarea învățăturii, după cum o dovedește îndemnul de a-și trimite copiii la studii mai înalte, în străinătate. Mihai învață la Cernăuți, dar la început cu atît de puține succese, încît după a doua clasă a gimnaziului, este judecat mai apt pentru a ocupa un loc de practicant la tribunalul din Botoșani. Revenit la Cernăuți, trupa de teatru a lui Vlădicescu-Tardini face atîta impresie asupra tînărului Eminescu, încît acesta se hotărăște s-o urmeze. În 1865 Eminescu revine la Cernăuți unde locuiește la profesorul Aron Pumnul. Cînd în anul următor Aron Pumnul moare, Eminescu se alătură altor conșcolari, publicînd într-o broșură ocazională prima lui poezie, rămasă de altfel cu totul neînfluențată de sistemul fantezist al maestrului. Din aceeași vreme pornesc spre Pesta primele poezii ale lui Eminescu care văd lumina tiparului într-o publicație periodică românească, în revista *Familia* a lui Iosif Vulcan. Sînt inspirații de tot felul, poezii de dragoste și pasteluri idilice, cu figurația Renașterii tîrzii: Chloris își pune salbe de roze pe fruntea-i de crin, un fugar aleargă ca Eol, zefirii suflă prin buclele negre ale amantelor. Din cînd în cînd lira poetului se instrună pentru a cînta sentimente mai generale, dorul de țară, iubirea pămîntului natal, frumusețea locurilor și oamenilor Bucovinei. Manuscrisul poetului conține două traduceri din Schiller, *Resignațiune* și *Hector și Andromaca*. *Legenda Ondinei,* cunoscută probabil din povestirea lui La Motte-Fouqué, produce mai multe variante. Din tradițiile mai apropiate ale Transilvaniei se înalță figura lui Horia, conducătorul răscoalei țăranilor iobagi la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Mijloacele literare ale acestui prim grup de poezii, lexicul, epitetele, ritmurile sînt ale artei poetice a vremii. Alecsandri și Bolintineanu, poeții înaintași, ajunși acum la notorietate, sînt puși la contribuție. Dar printre producțiile acestei epoci de căutare, bucata *Frumoasă-i,* rămasă în manuscris, este o capodoperă prin expresia atît de directă și explozivă a sentimentului și *Junii corupți* sau *Amicului F. I.,* apărute în *Familia* din 1869, fixează teme care vor rămîne multă vreme ale poeziei lui Eminescu: satira scepticismului modern, incapabil să se mai înflăcăreze de marile idealuri ale libertății și dreptății. Din Italia Risorgimentului sosesc știri în stare să aprindă simțirea cea mai amorțită. Eminescu comemorează evenimentele: *„Poporul împărat"* se ridică cu *„fața înzeită", „Dreptatea, libertatea nu sînt numai un nume".*

Într-o zi din vara anului 1868 îl apucă dorul pribegiei. Pornește pe jos spre Ardeal, cu țintă Blajul, cetate cu un rol însemnat în trecutul poporului. Instituțiile de învățămînt ale Blajului ajunseseră la mare faimă. Drumul prin satele ardelene, cu întîlnirea oamenilor muncind la cîmp, prin văile munților, de-a lungul Mureșului și peste podurile lui de luntrii, gemînd sub greutatea căruțelor, îl va descrie Eminescu în romanul postum *Geniu pustiu.* Pe-alocuri vede încă urmele și aude povestirea evenimentelor revoluției din 1848. Toma Nour, eroul romanului, va întrupa acel amestec de pasiune libertară și de desabuzare sceptică, prin săgetarea marilor avînturi: un complex de sentimente caracteristice pentru eul liric al poetului în primele sale producții și pentru unii din eroii lui din aceeași vreme, de pildă pentru *Mureșanu,* cîntărețul anilor 48, devenit personajul principal al unei drame în mai multe variante ale postumelor. Nu știm cît a rămas Eminescu la Blaj, dar elevul rătăcitor trebuie să-și fi schimbat de mai multe ori locul așezării, pentrucă mărturii ale epocii îl semnalează, într-o stare de mare sărăcie la Sibiu, de unde un călăuz îl trece munții în Valahia.

Aici, la Giurgiu, Iorgu Caragiale, directorul unei trupe de actori ambulanți, îl găsește într-un han al orașului, tolănit în fîn și citind în gura mare din Schiller. Este angajat ca sufleur și adus la București, unde Ion Luca Caragiale, nepotul actorului și cel care trebuia să devină marele prozator și autor dramatic, îi face cunoștința. Caragiale va fixa odată momentul: „Era străin de departe, zicea el, dar nu voia să spună de unde. Se vedea bine a fi copil de oameni, ajuns aci din cine știe ce împrejurare". Tînărul sufleur și poet face o mare impresie noului său prieten, mai întîi prin simpla lui înfățișare: „Era o frumusețe! O figură clasică încadrată de niște plete mari negre; o frunte înaltă și senină, niște ochi mari: la aceste ferestre ale sufletului se vedea bine că cineva este înăuntru". Din trupa lui Caragiale, Eminescu trece în a lui Pascaly, pe care îl însoțește prin Ardeal, prin Moldova și Bucovina. Gheorghe Eminovici își regăsește atunci fiul și, după ce îl ia cu sine la Ipotești, îl hotărăște să plece la Viena, pentru a urma cursurile Universității. Despre epoca vieneză a lui Eminescu sîntem informați prin mai multe izvoare, dintre care cele mai însemnate sînt amintirile lui I. Slavici, colegul lui de-atunci și viitorul nuvelist și romancier. Prietenul lui Slavici era un tînăr foarte studios, o natură concentrată și adîncă, cu oarecari ciudățenii în deprinderile lui de viață. Se închidea zile întregi în casă, pentru a citi și a compune poetic. La Universitate urmează cursurile herbartianului Zimmermann, al cărui spiritualism îl va combate mai tîrziu, pe ale romanistului Ihering, pe ale național-economului Stein. Îl îndeamnă pe Slavici să citească pe Schopenhauer, în care descoperise drumul cel mai bun către Kant. Ferm în ideile sale, îi plăcea să le comunice altora. „Ne plimbam prin ulițele mai dosnice, povestește Slavici, prin vreunul dintre parcurile din oraș, pierzînd ceasuri întregi, nu odată pînă-n crepetul zorilor de zi; și cu ocaziunea acestor plimbări m-am luminat fără îndoială mai mult decît audiind cursurile de la Universitate". Altfel era un camarad vesel, mare animator în adunările societății studențești *Romînia Jună*. Arăta un mare interes teatrului și participarea sa la spectacole era atît de vie, încît, ne spune Slavici, „îi era greu să asiste la comedii, căci rîsetele îi deveneau scandaloase".

Din Viena, în 1870, trimite Eminescu primele sale poezii *Convorbirilor Literare*, revista din Iași. Poetul intra acum într-o fază nouă a creațiilor lui. Cea dintîi bucată este *Venere și Madonă*, tablou contrastant al celor două mari simboluri ale feminității. Rafael le-a îmbinat în imaginile sale. Dar de sub puritatea acestei măști, refăcută în visul generos al poetului, iese la iveală chipul corupt al unei curtezane. Gestul acestei demascări desamăgite are o violență pe măsura puterii poetului de a idealiza. Această facultate se exercită înc-odată în *Epigonii*, luați aci în înțelesul de „urmași mărunți și nedemni" pe care germanii îl dau cuvîntului. „Epigonii" sînt scriitorii epocii noi, cu *„privirea scrutătoare ce nimica nu vizează"*, cărora le opune pe vechii scriitori, mai ales pe acei ai momentului de la 1848, *„sfinte firi vizionare"*, admirați pentru bărbăția în luptă și puterea visării deocamdată zadarnice: *„Ați luptat luptă deșartă, ați vînat țintă nebună, ați visat zile de aur pe-astă lume de amar"*. Aderența lui Eminescu la idealurile revoluționare este limpede în poeziile tinereții. Dar el este dintre aceia care au trăit eșecul marilor speranțe în epoca următoare anilor 1848. În acest cadru sentimental se înscrie figura demonului byronian, purtînd tristețea desamăgirilor și a avînturilor lui retezate.

Sumbra lui meditație îl îndeamnă să-și reprezinte întreaga istorie a lumii, cu căderile ei succesive. Lungul poem al postumelor, *Memento mori*, întreprinde evocarea înfrîngerilor mai mult decît a progreselor omului din epoca paleolitică prin Babilon și Ninive, Palestina și Egipt, Grecia, Roma și Dacia, Revoluția franceză și imperiul napoleonian. Din această lungă compunere desprinde poetul paginile evocatoare ale *Egipetului*, pe care le publică separat. Demonul, revoluționarul sumbru, purtînd stigmatul tristeților lui, se visează încă odată alături de încarnarea purității feminine, în *Înger și Demon*. Fecioara îl vede *„mișcînd poporul cu idei reci, îndrăznețe"*, răscolind cu gîndurile lui *„tot ce grămădiră veacuri lungi și frunți mărețe"*, înfășurîndu-se *„în stindardul roșu"* și trezind *„cu vorba-i furia vulgară"*. Revoluționarul moare acum într-o clipă a prăbușirii. Cine poate spune amărăciunea gîndului că *„marile aspirații sînt reduse la nimic, că domnesc în lume rele, căror nu te poți opune?"* Peste frămîntarea acestor ultime clipe, mîna iubitei așterne vălul liniștei și al mîngîierii. Din aceeași frămîntare de gînduri, întreținute prin impresia prăbușirii Comunei pariziene în 1871, se formează poemul *Împărat și proletar*, publicat după doi ani în „Convorbiri". Eminescu a urmărit de aproape evenimentele Comunei. Formele culturii ca expresie a antagonismului dintre clase nu-i este o gîndire străină. Ideile *Manifestului Comunist* sînt destul de transparent redate în vorbirea proletarului, pentru care dreptatea, virtutea, religia, arta sînt, în societatea cu clase antagoniste, tot atîtea forme de organizare ale exploatării. Proletarul îndeamnă deci la revolta, menită să aducă omenirea la *„vremile-aurite / Ce mitele albastre ni le șoptesc ades"*. În fața proletarului se ridică figura împăratului, *„vîrful mîndru al celor ce apasă"*. Parisul arde în jurul lui. Refugiat pe malurile Oceanului, el are viziunea umbrei rătăcitoare a Regelui Lear. „Împăratul" poemului împrumută deci unele trăsături ale destinului lui Napoleon I. Amarnica lui meditație descoperă identitatea de soartă a tuturor oamenilor, mînați deopotrivă de aceiași „voință", de același *„sîmbure al lumii"*, despre care îl instruise pe poet filosofia lui Schopenhauer. Concluzia poemului este a desabuzării din această vreme, susținută prin reprezentări schopenhaueriene: *„că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi"*. Dincolo de această concluzie a căderii, drumul lui Eminescu va fi acela al treptatei recuceriri a încrederii în viață, în natură, în popor, în artă.

Pe cînd se afla la Viena, Eminescu primește vizita lui Iacob Negruzzi, redactorul „Convorbirilor Literare". Acesta îl îndeamnă să se instaleze la Iași, după terminarea studiilor. Planul era însă prematur. La 15 august 1871, Eminescu ia parte la serbările organizate de studențimea română la mormîntul lui Ștefan cel Mare, rămas în amintirea recunoscătoare a posterității pentru luptele lui biruitoare împotriva invadatorului turc. O scurtă înapoiere în țară îl aduce în anul următor, pentru întîia oară, în cercul literar ieșean al *Junimei*, unde la 1 septembrie 1872 citește nuvela romantică *Sărmanul Dionis*, povestirea despre un boem al zilelor noastre, care, dispunînd în voie de categoriile spațiului și timpului, devine călugărul Dan, trăiește în lumea lui Alexandru cel Bun, voevodul medieval, și iubește pe Maria, fiica spătarului Tudor Mesteacăn. Cei doi îndrăgostiți, folosind mijlocul desvăluit de bătrînul mag evreu Ruben, întreprind o călătorie în lună, dar cînd Dan îndrăznește gîndul profanator că el ar fi însuși dumnezeu, puterea de sus, rectificînd îndrăzneala idealistului (și

părînd a afirma odată cu aceasta existența limitei obiective a lumii) îl fulgeră și-l prăbușește în abis. În noiembrie 1872, Eminescu este la Berlin și se înscrie la Universitate. Din țară, Titu Maiorescu îl îndeamnă să-și treacă doctoratul pentru a veni să ocupe o catedră la Universitatea din Iași. În lunga corespondență iscată asupra acestui punct, Eminescu vede deocamdată mai mult dificultățile. Cursuri asupra filosofiei germane nu i-ar fi greu să propună. Pentru prolegomenul filosofiei, el simte însă nevoia completării cunoștințelor sale în științele naturale, mai cu seamă în anatomie și fiziologie. Pentru filosofia dreptului și a istoriei ar putea porni de la Hegel, dar depășindu-l neapărat, mai ales că *„interesul practic pentru patria noastră ar consta, cred, în înlăturarea teoretică a tuturor îndreptățirilor pentru importarea nechibzuită a unor instituții străine, care nu-s altceva decît organizații speciale a societății omenești în lupta pentru existență, care pot fi primite în principiile lor generale, a căror cazuistică trebuie însă să rezulte în mod empiric din împrejurările particulare ale fiecărui popor și ale fiecărei țări"*. Examenul de doctorat urma să fie depus în august, dar după cîteva luni, renunțînd la toate planurile, se înapoiază în țară și se instalează la Iași.

În capitala Moldovei, Eminescu începe o scurtă dar istovitoare carieră, întreruptă adeseori de ostilitatea mediului, în multe privințe opusă intereselor mai înalte ale creației literare. Este mai întîi director al Bibliotecii centrale din Iași. Inscenarea infamă a unui proces pune capăt activității lui Eminescu la Biblioteca centrală. Rămas fără ocupație stabilă, acceptă postul de revizor școlar al județelor Vaslui și Iași. Într-un rînd lucrează ca redactor al publicației periodice *Curierul de Iași*.

În *Curierul de Iași*, Eminescu dă, în afară de contribuții politice, o serie de articole de critică dramatică și literară. El se declară împotriva unei anumite influențe franceze pe scena noastră, mai întîi cît privește repertoriul. Recunoaște desigur o mare valoare lui Molière de pildă. Dar comediei franceze moderne el îi preferă pe cea rusă, a lui Gogol din *Revizorul*, aparținînd unui realism popular, pe care îl recomandă ca îndrumare literară generală. Realismului popular îi aparțin germanul Fritz Reuter, americanul Bret Harte, ungurul Petőfi, dar și romînul Anton Pann și I. Slavici, cărora le adaugă pe Ion Creangă, prietenul lui încă din primul an al așezării lui în Iași, recunoscut de el mai întîi în întinsa semnificație a operei și temperamentului său. Cronicarul dramatic supune apoi unei critice ascuțite pronunția actorilor pe scenă și face cu această ocazie prețioase observații asupra particularităților fonetice ale graiului nostru. O împrejurare în care Eminescu reacționează cu demnitate, refuzînd să împrumute pana și semnătura sa pentru cauza unui politician local, încheie colaborarea sa la *Curierul de Iași*. Cedînd unei invitații mai vechi se hotărăște să plece la București, asumîndu-și greul trebii în redacția ziarului conservator *Timpul*, unde va scrie șapte ani, de la 1877 la 1883, alături de Slavici și Caragiale.

Este epoca cea mai grea din viața lui Eminescu. Munca redacțională îl istovește și însemnările lui, din această vreme, conțin expresia nemulțumirii lui adînci. În inima lui purta iubirea castă pentru Veronica Micle, poetesa ieșană, cunoscută cu ani înainte la Viena. Hărțuit de lipsuri, care-i zdruncină sănătatea, de iubirea lui mereu contrariată, Eminescu desfă-

şură o însemnată activitate literară şi politică. Articolele din *Timpul* dezvoltă şi precizează doctrina politică a lui Eminescu. El respinge acuzaţia de reacţionarism care i se arunca uneori, declarînd că nu doreşte înlăturarea marilor cuceriri sociale ale generaţiei de la 1848, ci numai folosirea lor într-un chip care să nu primejduiască interesele naţiunii romîne şi să altereze firea ei. *„Cînd capetele luminate ale generaţiunilor trecute,* scrie Eminescu în *Timpul* (1879) *au îmbrăţişat ideile liberale şi s-au hotărît a se consuma în munca propagării lor, nu-şi înfăţişau viitorul astfel cum e prezentul. Adevăraţii apostoli ai libertăţii erau înainte de toate romîni pătrunşi de conştiinţa demnităţii noastre naţionale şi doriau libertatea şi egalitatea numai ca nişte înlesniri pentru dezvoltarea poporului... Noi sîntem urmaşii acelor oameni"* ...

În dezvoltarea politică a ţărilor romîneşti de la 1700 încoace, Eminescu distinge trei perioade, după chipul în care se afirmă şi predomină elementul naţional şi popular. Eminescu a întrevăzut unele probleme fundamentale ale poporului romîn. El a înţeles exploatarea la care ţărănimea era supusă. A primit în sine şi a dezvoltat partea cea mai bună a tradiţiilor de libertate naţională şi socială a generaţiei de la 48. A înţeles firea antipopulară şi antinaţională a politicianismului înflorit odată cu dezvoltarea democraţiei burgheze. Dar, hrănit în bună parte din substanţa romantismului politic, el n-a tras toate consecinţele gîndirii sale sociale atît de pătrunzătoare. Înţelegerea problemelor sociale prin raportul dintre factorii etnici ai poporului nu este mulţumitoare. Exaltarea epocii voevozilor, care răsună pe-alocuri în scrierile lui, ne apare ca un accent romantic, pe care desfăşurarea reală a vieţii istorice îl dezminte.

În timp ce se desfăşoară munca redacţională a poetului la *Timpul* dureri sentimentale îl copleşesc. În 1879, cînd moare Ştefan Micle, soţul Veronichii, poetul mărturiseşte încă odată sentimentul său îndurerat şi pur: *„Nici tinereţea, nici frumuseţea ta, nici graţii fizice nu au fost cauza acelei simţiri care a aruncat o umbră adîncă asupra vieţii mele întregi. Adesea există enigme matematice, pentru a căror dezlegare îţi trebuie o cifră cunoscută; adesea un complex de cazuri se dezleagă prin o singură cauză necunoscută. Astfel, viaţa mea ciudată şi azi şi inexplicabilă pentru toţi cunoscuţii mei, nu are înţeles fără tine"*. Veronica apare în Bucureşti, dar legătura celor doi îndrăgostiţi nu se dezvoltă fericit. Greaua situaţie materială, pe care munca istovitoare la *Timpul* nu o remediază de loc, nu-i ingăduie poetului să întemeieze o familie. Boala începuse să se vestească. În 1883, Eminescu publică în *Almanahul Romîniei June,* poemul *Luceafărul,* punctul culminant al creaţiei sale poetice. În iunie, poetul suferă primul acces de nebunie. Eminescu este îngrijit mai întîi în ţară, apoi lîngă Viena, în sanatorul de la Ober-Döbling. La sfîrşitul anului 1883, apare prima ediţie a *Poeziilor* lui Eminescu. Poetul pare că-şi revine. Înainte de a se înapoia în ţară, întreprinde o călătorie în Italia, la Florenţa, în tovărăşia unui vechi camarad de studii. Înapoiat la Iaşi, apoi la Bucureşti, încearcă să-şi reia activitatea, dar boala revine. În 1886 este internat în ospiciul de la Mînăstirea Neamţului. Harieta, nefericita soră paralitică, îl ia în anul următor pe lîngă dînsa, la Botoşani, unde Eminescu primeşte ajutorul oraşului, apoi o pensie publică. După cîtva timp pare a se fi restabilit de ajuns pentru a putea pleca la Bucureşti, în tovărăşia Veronichii Micle. Aici i se încredinţează conducerea revistei *Fîntîna Blan-*

duziei. Eminescu mai scrie cîteva articole, dar nebunia îl fulgeră din nou și face necesară internarea lui într-o casă de sănătate, unde moartea îl ajunge la 15 iunie 1889. Vîlva este mare în țară. Destinul nefericit al poetului pune o pedală gravă peste răsunetul operei. Pe băncile școalelor creștea acum o nouă generație, care descoperea în cartea lui o muzică vrăjită, cu puteri răscolitoare. Modurile simțirii și ale expresiei eminesciene devin generale. Acuzațiile împotriva societății contemporane, care lăsase pe poet să moară nebun, după ce îl făcuse să trăiască în mizerie, se aud din multe părți. Sentimentul public se revarsă asupra amintirii poetului și dă un caracter simbolic statuii sale. De multă vreme sufletul țării nu străbătuse o criză mai adîncă, făcută din uimire, din farmec, din remușcare.

Am arătat că activitatea literară a lui Eminescu s-a terminat curînd, cînd poetul împlinise abia trei zeci și trei de ani. Opera lui Eminescu este deci a unui tînăr. Există în critica românească obiceiul de a pune întrebarea: „Ce ar fi produs Eminescu dacă ar fi trăit mai mult și cariera lui ar fi avut o întindere normală?" Evident, nimeni nu poate răspunde la această întrebare, care de altfel este mai mult un mod de a deplînge moartea prematură a poetului. Cercetarea manuscrisului său, păstrat în colecțiile Academiei RPR, cincisprezece mii de pagini, ne arată însă posibilitățile lui: o minte genială, deschisă către problemele cele mai variate ale științei, un artist de o rară conștiință, supunînd operele sale unei munci de o migăloasă prelucrare, un poet de vaste concepții, realizate numai parțial în operele tipărite în timpul vieții. Învățatul s-a cufundat în studiul vechilor cronici. A alcătuit una din cele mai interesante colecții de poezii populare, adunate în Ardeal și Moldova. Este pasionat de problemele economiei politice; de lingvistică; se poate compulsa o antologie a părerilor sale asupra limbii literare. Traduce *Critica rațiunii pure* a lui Kant; altă dată tratatul lui Rötscher asupra artei dramatice. Compune un dicționar de rime de un mare interes lingvistic. Biblioteca centrală din Iași păstrează un compendiu de gramatică sanscrită. Dar mai cu seamă însemnările lui în nenumărate probleme ale științei și filozofiei pot alcătui materialul unor *miscellanea*, asemănătoare prin întindere și varietate *Zibaldone*-lui lui Leopardi. Puțini alți români ai secolului al XIX-lea au arătat o deschidere a minții deopotrivă cu a lui.

Acest om care stătea mult în casă, dispărea zile întregi pentru cunoscuți, lucra zilele și nopțile fără nici o preocupare pentru sănătatea lui, ne-a lăsat una din imaginile cele mai pasionante ale muncii literare. Cîntecul lui cel mai cristalin și care pare cel mai spontan, a lăsat în urmă o lungă și minuțioasă lucrare, cu cumpăniri ale cuvîntului, cu retușări infinite ale imaginii și construcției. Pînă a ajunge la forma lor definitivă, poeziile lui Eminescu au trecut prin nenumărate variante. Uneori aceste variante sînt la fel de desăvîrșite, încît editorii neputînd să se decidă între ele, le-au publicat pe toate deopotrivă. Eminescu a scris mai multe poeme dramatice, dar n-a terminat pe niciunul din ele. S-a mulțumit să rețină din ele cîte un singur moment, tirada sau cîntecul unui personaj, devenit astfel o poezie lirică de sine stătătoare. Lucrarea poetică trece tot timpul la Eminescu prin reflecție. Factorul rațional este foarte puternic în munca lui literară.

În aceste condiții, există oare îndreptățirea de a da la iveală acele părți ale operii lui pe care el însuși nu s-a hotărît niciodată să le publice? Îndoiala aceasta a oprit multă vreme pe cercetătorii postumelor. Totuși multe din bucățile aparținînd acestei categorii au o formă atît de închegată, un accent atît de definitiv, încît ele au trebuit să fie acceptate în edițiile succesive ale *Poeziilor*. Puteau oare să lipsească, fără pagubă pentru imaginea poetului, bucăți ca *Dintre sute de catarge*, sau *Se bate miezul nopții*? Cînd, în sfîrșit, s-a publicat întreaga lirică postumă a lui Eminescu o împrejurare de mare însemnătate a ieșit la iveală. Eminescu a acoperit o latură importantă a creației sale, aspectul ei titanic. Formele revoluționare în poezia lui Eminescu alcătuiesc una din laturile titanismului său. Din acest titanism a filtrat ceva în poeziile publicate în timpul vieții abia în bucățile *Inger și demon* și *Împărat și proletar*. Dar această categorie lirică este mult mai întinsă în postumele eminesciene. Apare astfel faptul că poetul s-a simțit stînjenit s-o manifeste. Este caracteristică, în această privință, împrejurarea, amintită și mai sus, că din vastul poem *Memento mori*, adevărată legendă a secolelor în sensul lui Victor Hugo, Eminescu n-a publicat decît fragmentul *Egipetul*, bucată cu ecouri grave și adînci, dar desfășurată în simplul plan descriptiv. Pentru a înțelege ce anume se opunea manifestării acestei laturi a inspirației lui Eminescu, trebuie să ne gîndim că împrejurările vieții îl legase pe poet de *Junimea* și că poeziile sale apăreau în *Convorbiri literare*. Gustul clasicist al acestei grupări literare și al acestei reviste nu se potriveau cu *Sturm und Drang*-ul eminescian. Titanismul lui Eminescu a trebuit deci să se cenzureze și să se ascundă. Pe măsură ce înaintează în timp poetul este împins să prefere forma scurtă a romanței sau liedului, a pastelului sau a micii elegii. Nimic nu poate însă împiedica în întregime erupția vechilor posibilități în compoziții mai întinse, ca *Scrisorile*, *Călin*, *Luceafărul*. Pe de altă parte, *Junimea* era un cerc conservator. Începînd ca o societate literară, ea devine curînd o grupare politică, una din ramurile partidului conservator. Cum se putea dezvolta în acest cerc vocațiunea unui poet revoluționar? Această vocațiune s-a frînt la Eminescu în împrejurările de dezvoltare a țării după instalarea dinastiei străine, dar el a continuat să declare afinitatea sa cu oamenii de la 1848 în *Epigonii*, apoi în unele din articolele din *Timpul*.

Constatarea procesului de prăbușire a elanului revoluționar al tînărului Eminescu, vizibil în reflecția pesimistă asupra lumii din multe poezii ale începuturilor sale, l-a făcut pe criticul socialist C. Dobrogeanu-Gherea să vorbească, curînd după moartea poetului, despre *decepționismul* acestuia. Cuvîntul și ideea au făcut carieră. Alți critici au lărgit noțiunea și l-au prezentat pe Eminescu ca pe unul din ultimii reprezentanți ai pesimismului european în secolul al XIX-lea.

A fost însă Eminescu un pesimist? Răsună oare în cîntecul lui strigătul individului solitar, fără aderențe cu un cadru colectiv de viață, cu toate certitudinile cutremurate, fără credințe și fără nădejdi? Citirea operii lui ne încredințează mai de grabă că lirica lui Eminescu este expresia uneia din legăturile posibile ale omului cu natura, cu poporul, cu patria, cu istoria și aspirațiile lui, cu arta căreia poetul și-a închinat viața. Din lirica lui Eminescu, în partea ei cea mai întinsă, se înalță un cîntec plin

de armonie, bogat în mîngîieri. Reflecția omului privind cu ochii filozofului asupra lumii îl încununã.

Desigur, Eminescu a înlocuit vechea înțelegere religioasă a lumii cu înțelegerea ei filozofică. Momentul sfărîmării iluziilor care au legănat omenirea vreme de milenii nu este absent din opera eminesciană. În fața trupului neînsuflețit al iubitei, poetul exclamă în *Mortua est: „De e sens într-asta, e-ntors și ateu. Pe palida-ți frunte nu-i scris dumnezeu"*. În *Melancolie*, el plînge dispariția vechilor credințe și propriu-i suflet îi apare ca o biserică în ruină. În locul credințelor, s-a instalat reflecția filozofică, aceea care descopere legile și tipurile, raporturile necesare dintre fenomene. De aceea, unul din epitetele care revin mai des sub pana lui Eminescu este adjectivul *etern*. Cine se pătrunde de cîntecul eminescian primește impresia eternității ca una din notele ei constitutive. Pe iubită, el o vede pierzîndu-se *„în zarea eternei dimineți"*. Poetul cîntă *„umbra blîndă a iubirei cei de veci"*. În zadar se succed anotimpurile *„Se pare cum că-i altă toamnă, Ci-n veci aceleași frunze cad"*. Îmbrățișarea iubitei se leagă cu gîndul eternității: *„În toată neagra vecinicie, O clipă-n brațe te-am ținut"*. Gîndul poetului se detașează pe armonia eternă a naturii: *„Sboară vecinic înginîndu-l, Valurile, vînturile"*. Priveliștile lumii *„Repaosă nestrămutate, Sub raza gîndului etern"*, etc. Dar cine este urmărit de impresia eternității care domină mobilitatea și agitația vieții, n-ajunge oare să le privească pe acestea cu acea ironie demascatoare, prin care filozofui se consolează de durerile și desamăgirile care-l asaltează în vremea lui? Pentru privirile filozofului deprins să recunoască legile eterne, viața poate apărea ca o comedie și oamenii ca niște actori, care repetă mereu același rol. Comparația vieții cu teatrul și a oamenilor cu actorii este un motiv provenit din antichitate, de la Epictet și Marc-Aureliu, unde l-au găsit Shakespeare și Calderon. El revine și în *Glossa* lui Eminescu. Dar pe cînd în antichitate sau în Contra-reformă, comparația era menită să sprijine pietatea păginului sau a creștinului supus armoniei prestabilite a lumii, în care fiecare are datoria să se supună rolului ce i-a fost încredințat de Logosul universal, aceeași comparație are la modernul Eminescu atins de spiritul revoltei, scopul de a divulga comedia vieții și de a înjosi pe acei care își asumă fălnicia unor roluri în contrast înveselitor cu monotonia repetării lor. Tirania care ne umple de spaimă se degradează, în ochii aceluia care o privește în felul acesta. De aci recomandația poetului, înălțat la ataraxie stoică: *„Nu spera și nu ai teamă / Ce e val ca valul trece / De te-ndeamnă, de te cheamă / Tu rămîi la toate rece"*.

Această recomandare a ascultat-o rare ori poetul însuși. Sensibilitatea lui e una din cele mai ascuțite, mai mobile, mai delicate. Înregistrează toate aspectele naturii văzute, mai ales efectele de lumină, în versuri ca *„Argint e pe ape și aur în aer"*; efecte de lună, precum: *„Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă / Ce sate și cîmpie cu-n luciu văl îmbracă"*, Luna / *Zugrăvește umbre negre pe cîmp alb ca de zăpadă / Și mereu ea le lungește și urcînd pe cer le mută"* sau *„Neguri albe strălucite / Naște luna argintie / Ea le scoate peste ape / Le întinde pe cîmpie"*, uneori efecte de lumină în însoțire cu apa, ca în versurile: *„Lîngă lac, pe care norii/ Au urzit o umbră fină / Ruptă de mișcări de valuri / Ca de bulgări de lumină*, etc. Imaginile văzute ale lui Eminescu, culese mai mult dintre aspectele schimbătoare ale luminii decît din acele statornice ale formelor, sînt ega-

late de imaginile lui acustice, mai ales în vrăjirea armoniilor legănătoare ale naturii, a sunetelor ei îngînate și adormitoare. Universul acustic al lui Eminescu este făcut din șoapte, foșnete, îngînări, din murmure, din sunete pierdute, molcome, line, din vaere, din cîntecul izvoarelor, din torsul greierilor, din zgomotul cariilor, din baterea ramurilor și a undelor, adică din tot atîtea sunete, redate uneori onomatopeic și care mîngîie conștiința îndurerată a omului. Epitetul eminescian nu va fi niciodată convențional. El va avea totdeauna o deosebită putere individualizatoare, fie că vorbește de *„a gurii tale calde șoapte"*, de *„volumul ros de molii"*, de *„roase plicuri"*, de *„un moale pas"* etc. Chiar epitetele generale nu au la Eminescu o simplă funcțiune ornantă, ci creează efecte evocatoare, ca atunci cînd vorbește despre *„glasul vechilor păduri"*, despre un peisaj *„bogat în întinderi"* sau despre *„mișcătoarea mărilor singurătate"*.

Folosind aceste puteri ale evocării, Eminescu este unul din cei mai mari poeți ai naturii. Tipurile peisagiilor lui sînt mai numeroase, dar preferința lui cea mai adîncă l-a dus către pădure. Poezia lui Eminescu este plină de freamătul pădurii, de șoapta apelor care o străbat, de magia lacului deschis în mijlocul ei, de cîntecul păsărilor care i se adăpostesc în ramuri. Această înclinație către pădure, vie în sufletul romantic, a fost și a lui Eminescu. Prin proximitatea cadrului în care s-a mișcat copilăria și adolescența poetului și prin tot ceea ce, de atunci, s-a menținut ca o amintire stăruitoare de-a lungul întregei sale vieți, Eminescu este un om al Moldovei nordice, în inima căreia Codrul Cosminului așază marea lui pată de umbră și frăgezime. Acestei părți a țării și acestei păduri se închină cîntecul lui, în formă populară, în *„Mușatin și Codrul"*. *„Săracă țară de sus / Toată faima ți s-a dus / Acu cinci sute de ai / Numai codru îmi erai / Împrejur creșteau pustii / Se surpau împărății / Neamurile-mbătrîneau / Crăiile se treceau / Numai codrii tăi creșteau / Si în umbra cea de veci / Curgea rîurile reci"*. Natura este eternă. Inima poetului se sprijină pe eternitatea ei.

Ea se sprijină apoi pe realitatea poporului. S-a spus că veacul al XIX-lea a fost veacul naționalităților, adică al popoarelor ajunse la conștiința de sine, după răsturnarea feudalității. Am amintit faptul că poetul a fost unul din cei mai buni cunoscători ai cronicilor romînești. La Iași strînge vechi manuscrise și filologii vremii folosesc uneori colecțiile sale. Investigația sa coboară pînă în timpurile cele mai neguroase ale trecutului, pînă în epoca migrațiunii popoarelor și pînă la străbunii îndepărtați, pînă la Daci. Din această cufundare în trecut, el aduce materia unor poeme ca *Strigoii*, idila tragică a unui Arald, rege al Avarilor, cu sufletul unui demon byronian, și a blîndei prințese pămîntene Maria: altă întrupare a însoțirii dintre un demon și un înger. Din aceeași afundare în trecut provine poema postumelor *Gemenii*, povestirea luptei fratricide dintre prinții daci Sarmis și Brigbelu. Și din aceeași lume se aud imprecațiile cutremurătoare ale *Rugăciunii unui dac*, căruia i se atribuie de altfel aspirația către nimicirea totală a unui budist. După aceste cețoase regiuni ale trecutului, urmează evul mediu romînesc din care poetul învie sau invocă figura lui Mircea cel Bătrîn, al *Scrisorii III*, înțeleptul și viteazul apărător al țării, atît de demn în modestia și simplitatea lui, apoi pe Ștefan cel Mare, pe reprezentanții vechilor dinastii naționale, pe Basarabi și pe Mușatini. Postumele ne aduc și o figură umoristică a evului mediu romînesc, pe blîndul bătrîn

Dabija-vodă, închinătorul vinului de Cotnari, apărînd ca o umbră însetată, *„sus, în cetate la Suceava"*. Puțini alți scriitori romîni au posedat un sentiment la fel de adînc și de just al trecutului național și după cum poetul filozof era urmărit de impresia eternității, cîntărețul trecutului este stăpînit de senzația *vechimii*, care revine ca un alt epitet tipic în toate punctele operei sale, *„Casele vechi streșini în lună ridică"*, poetul ascultă *„glasul vechilor păduri"*; preotul din *Strigoii* lovește în poarta prăbușită *„cu vechea lui cîrje"*; apele mării bat *„în ziduri vechi, sunînd din valuri"*, etc. Vechimea este o formă a adîncimii; adîncimea în timp. Adîncimea în spațiu i se alătură. Al treilea epitet eminescian tipic este deci *adînc*. Universul eminescian are o mare întindere, o înfinită profunzime. Depărtările, cerul, cosmosul întreg sînt scena evocărilor poetului. Același gest care sondează trecutul, îndepărtează limitele lumii și face din Eminescu un poet cosmic evocînd începuturile lumii, ca în versurile *Scrisorii I-iia*, inspirate de *Rigveda; La-nceput pe cînd ființă nu era, nici neființă / Pe cînd totul era lipsă de viață și voință / Cînd nu s-ascundea nimica deși tot era ascuns / Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns / Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă? N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă"*.

Conștiința trecutului, sentimentul adîncimii istorice, se însoțește cu aceia a originalității și puterii poporului. Am văzut că Eminescu n-a fost numai un profund cunoscător al istoriei naționale, dar și al folclorului. Formele poeziei populare sînt adeseori ale poeziei sale, ca în *Ce te legeni codrule! La mijloc de codru des*, etc. Cunoștința folclorului, a vechilor legende, tradiții, obiceiuri, au furnizat poetului o mare parte din imaginile sale. Uneori poetul narează basme ca în *Călin*, unde alături de grandioase evocări de natură apar scene de intimitate țărănească sau de idilă rustică, prelungită în natură cu nunta micilor vietăți ale cîmpului și pădurii, alăturată celei a amanților domnești regăsiți. Pitorescul romînesc răsună din zeci de coarde în lirica eminesciană. Puterea populară este de asemenea reprezentată, de pildă în luptele lui Mircea și a poporului său în *Scrisoarea III*, lupte sprijinite de *„rîu și de ram"*, adică de întreaga energie obscură și omniprezentă a poporului și naturii romînești, ridicate împotriva dușmanului care năvălește asupră-i și vrea să-l subjuge. Cuvintele cu care Mircea se adresează sultanului Baiazid, atît de măsurate și de cuviincioase, dar atît de hotărîte, alcătuiesc unul din cele mai frumoase omagii adresate puterii poporului și dorinței lui de a-și trăi viața neîncătușat.

Cultul artei este un alt motiv al aderării poetului la viață. Eminescu este un artist pasionat. Urmărirea variantelor atestă o muncă de laborator, care nu-și cruță nici o osteneală. Din etapă în etapă imaginile devin mai precise, gradațiile compoziției mai accentuate. Uneori poetului i se prezintă mai întîi finalurile, accentele culminative și munca poetului constă în a găsi succesiunea de tonuri care să justifice aceste finaluri. Lucrarea poetică, este, pentru Eminescu, o dificilă și delicată problemă de calculare și convergență a efectelor. Cîntecul lui se înalță apoi dintr-o adîncă și dramatică experiență a vieții. În oda satirică adresată *Criticilor mei*, acelora care i-au opus cenzura lor invidioasă sau injustă, el vorbește de *Dorurile vii, de patimile multe* (care) *cer intrarea-n lume, cer vestmintele vorbirii*. Neliniștea poetului se întreabă: *Unde vei găsi cuvîntul / Ce exprimă adevărul?* Adevărul este prima exigență a poeticei eminesciene. Această artă, închegată

în munca de atelier cea mai laborioasă, călăuzită neîncetat de criteriul răsfrîngerii cele mai adevărate a realității exterioare și interioare, cui urmează s-o adreseze poetul? Uneori îndoiala îl asaltează. *În Scrisoarea II*, poetul se adresează unui prieten: *„De ce pana mea rămîne în cerneală mă întrebi? / De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la trebi?... La ce-am începe să-ncercăm în lupta dreaptă / A turna în formă nouă limba veche și înțeleaptă?* Răspunsul cade dramatic: *Dacă tu știai problema astei vieți cu care lupt, / Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt!* Poetul nu vrea să rămînă în pura sferă romantică și imaginativă, compunînd *ur-o istorie pe apă*. Mesagiul său este al luptei și din acest îndemn se ridică vastele compoziții satirice ale *Scrisorilor* (I-V). În *Aducînd cîntări mulțimei*, o postumă din jurul anului 1874, Eminescu exclude din publicul său pe contemporanii care au determinat resentimentul său în atîtea feluri, *pe cei ce păzesc cîntarul dreptății*, pe cei *Care își pun osul / Carul statului de-l mișcă*, dar își adresează cîntecul *ochilor cuminți de față, privirii tînărului, de visare îngreunată*, tuturor sufletelor curate. Toți marii poeți au scris, în primul rînd pentru tineretul țării lor și al lumii, pentru plăsmuitorii viitorului. Eminescu nu face excepție de la condiția năzuitoare a poetului. Lirica lui se concepe ca o putere constructivă a lumii. Și artistul care-și spunea toate acestea avea desigur motive să trăiască, să lupte și să apere.

Poetul care a participat atît de adînc la viața naturii și poporului său și care a găsit pe această cale atîtea motive de a trăi și de a lupta, artistul purtător al unui mesaj, fără îndoială că n-a fost un exemplar uman rupt din trunchiul vieții, un individ fără aderențe la acele categorii largi ale existenței în care ființa particulară își dobîndește temelia, sensul și ținta. Dacă nu ținem seama de înrădăcinarea atît de temeinică a poetului în viața naturii și a poporului, de adînca lui vocațiune poetică, nu putem de loc înțelege îndoita față a genialității lui lirice și politice, și resortul adînc al personalității lui întregi ne scapă. Desigur, profunda participare a lui Eminescu la viața naturii, marile lui certitudini naționale, populare și artistice nu sînt trăite cu naivitate de poet. Peste toate aspectele sensibilității sale se arcuiește bolta reflecției filozofice cu întrebările și chiar cu îndoielile sale. Eminescu este o natură complexă, un om care a parcurs întregul ciclu al culturii omenești; punctele lui de vedere sînt numeroase și variate și ideile se alătură la el în contrastele unei dezbateri dramatice. Împrejurarea devine vizibilă și în felul în care dezvoltă motivul iubirii, într-o parte foarte largă a operei lui. Marele loc pe care tema erotică îl ocupă în poezia lui Eminescu este un aspect al vitalității lui. Poetul a cîntat adeseori dragostea, dorul nemărginit care o inspiră și care pare că vine din cel mai îndepărtat trecut al aspirației spre viață a omenirii. În cuvinte care nu mai fuseseră niciodată pronunțate, poetul spune iubitei lui: *„Căci te iubesc cu ochi păgîni / Și plini de suferinți / Ce mi-i lăsară din străbuni / Părinții din părinți"*. Altădată el cîntă *„farmecul dureros"* al extazului erotic, neliniștea așteptării, bucuriile regăsirii, amărăciunea pierderii și a înstrăinării, mărturisirile șoptite și acceptate, grația și șăgălniciile intimității erotice, pacea adîncă a iubirii împărtășite dar și dureroasa deșteptare în cruda lumină conceptuală, care-l face pe amant să recunoască în iubire manifestarea unui *instinct prea van*. Curba simțirii lui Eminescu este astfel foarte întinsă și filozoful își controlează tot timpul sentimentele.

Marea impresie pe care a făcut-o Eminescu încă din primul moment al apariției lui se datorește în bună parte folosinții pe care a dat-o limbii noastre. Niciodată graiul nostru n-a răsunat în același fel înainte de Eminescu sau în timpul său. Considerînd pe oricare dintre scriitorii care au publicat în intervalul dintre 1870 și 1880, vom găsi neapărat fie elemente lexice, fie forme pe care timpul nu le-a acceptat. Într-un interval de șapte sau opt decenii, puțini sînt scriitorii a căror limbă să nu prezinte unele semne de bătrînețe. Limba lui Eminescu a rămas însă proaspătă ca în prima zi. Se poate deci spune că, pentru întreaga epocă în care ne găsim, modelul limbii literare a fost fixat de poeziile lui Eminescu. Dar deși cuceririle acestea au devenit bunuri comune, regăsim necontenit în versurile maturității poetului modelul nealterat al prospețimii lingvistice. Impresia de prospețime și naturalețe a limbii eminesciene provine mai întîi din întrebuințarea pe care el a dat-o formelor populare și familiare ale vorbirii, uneori cu o coloratură moldovenească. Prin aceste forme se introduce în poezia lui Eminescu accentul naturaleții și acel realism cu coloratură intimă care alcătuiește una din fețele seducției cu care lucrează asupra noastră. Alteori, întîmpinăm forme și expresii ale limbii vechi. Dar dacă s-ar fi mărginit la aceste mijloace, poetul ar fi putut ușor cădea în trivialitate sau în manierism istoric. Marele său simț pentru echilibrul lingvistic l-a făcut să altereze mijloacele amintite mai sus cu expresia intelectualizată, cînd e vorba să exprime lumea mai înaltă a culturii și a cugetării. Întîlnim astfel alături de locuțiunea familiară versuri sentențioase, bătute în efigie și pe lîngă cuvîntul popular sau arhaic, neologismul savant și expresiile abstracțiunii celei mai înalte. Cuvintele și construcțiile se înlănțuie, în fine, într-un fluid muzical de o mare armonie. Impresia care stăruie în noi după lectura poeziilor sale este în mare măsură o impresie muzicală. Muzica eminesciană este expresia unui torent de forțe lăuntrice, care a rupt zăgazurile și ne tîrește. De aceea nu este nevoie să ne deschidem poeziei eminesciene, s-o căutăm, să încercăm a ne adapta ei, așa cum este cazul pentru atîți poeți al căror farmec se ascunde și trebuie descoperit. Seducția eminesciană este tiranică și indiscutabilă. Cititorul eminescian are impresia că nu se poate sustrage farmecului care îl învinge. Poetul lucrează asupra lui cu puterile unui vrăjitor.

Aproape toate motivele, toate ideile fundamentale, toate categoriile lirice, toate mijloacele lui Eminescu se regăsesc în *Luceafărul*, creațiunea lui cea mai înaltă. Eminescu a versificat mai multe basme populare, *Fata în grădina de aur*, *Miron și frumoasa fără corp*. *Călin nebunul*, etc. Basmul care trebuia să devină *Luceafărul* l-a găsit notat în relațiunea de voiaj a germanului Richard Kunisch, care a călătorit în țările românești pe la mijlocul veacului trecut și a transcris, în cartea sa, o poveste auzită în Muntenia. Tema iubirii dintre o ființă muritoare și una nemuritoare a ispitit și pe alți poeți, de pildă pe Lermontov în *Demonul*. *Eloa* a lui Vigny aparține pînă la un punct aceluiași ciclu tematic. Eminescu a tratat motivul în felul său și a concentrat în jurul lui toate marile direcții ale lirismului său, într-un efort de concentrare și desăvîrșire, care anunță parcă sfîrșitul carierii sale de creator. Hyperion este, în adevăr, un demon și un titan și alăturarea lui de Cătălina reproduce, la început, situația sentimentală a cuplului de îndrăgostiți din mai multe poezii ale tinereții, din *Inger și demon*, din *Strigoii*. Pentru a se putea însoți cu Cătălina, Hyperion cere creato-

rului lumii sa-l deslege de nemurirea sa. Drumul său pînă la creator, sborul lui în spațiile nelimitate, dezvoltă o grandioasă viziune cosmică și se rînduiește pe linia poeziei cosmice eminesciene. În acest timp, Cătălina, uitătoare de legătura sa mai presus le fire, s-a lăsat sedusă de pajul Cătălin și idila lor se desfășoară cu grația atîtora dintre poeziile eminesciene de dragoste. Hyperion vede scena și reacțiunea sa este a poetului însuși, opunînd înjosirilor lumii, mîndria cugetării sale. Eminescu a tălmăcit el însuși înțelesul poemului său, notînd în însemnările sale: *„Înțelesul alegoric ce i-am dat* (basmului) *este că dacă geniul nu cunoaște moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte însă pe pămînt nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă cu soarta geniului pe pămînt și i-am dat acest înțeles alegoric"*. Poemul final al lui Eminescu, cel mai înalt și mai cuprinzător al creației sale, este într-un fel și testamentul lui poetic, acela care lămurește posterității chipul în care și-a conceput propriul lui destin într-o lume și o epocă ale cărei căderi le-a simțit cu amărăciune și revoltă, dar în care a luptat și a creat.

Destinul lui Eminescu s-a completat însă în conștiința posterității sale, a tuturor romînilor care recunosc azi în el pe cel mai mare poet al lor, și căruia continuă să-i acorde o venerație, crescută din an în an. Zecile de ediții succesive, sutele de mii de exemplare ale operelor lui, răspîndite azi în păturile cele mai largi, duc numele lui departe și răspîndesc larg influența cîntărețului poporului, înfrățit cu trecutul și cu aspirațiile lui, al poetului naturii, al iubirii și al cugetării. Romînii mai știu astăzi că, prin Eminescu, națiunea lor a dat literaturii universale una din contribuțiile care va fi mai mult prețuită. Trăind adînc momentul său, coborînd rădăcini adînci în pămîntul țării sale, Eminescu a făcut să urce sevele lui pînă la efloreșcența cea mai delicată și mai înaltă. Miresmele acestei înfloriri pot îmbălsăma toate tărîmurile lumii.

CUPRINSUL

Prefață 5

1. N. I. Barbu . . . . . O observație stilistică a lui Suetoniu 7
2. Al. Bistrițianu . . . . . G. Asachi și folclorul 12
3. I. Brăescu . . . . . Arta portretului la Montesquieu 37
4. Gh. Bulgăr . . . . . Despre contribuția lui C. Negruzzi la dezvoltarea limbii literare 46
5. I. C. Chițimia . . . . . D. Stăncescu, literat și folclorist 64
6. V. Ciobanu . . . . . Lumea bilinelor 79
7. I. Coteanu . . . . . Despre pluralul substantivelor neutre în românește 103
8. O. Drimba . . . . . Don Quijote, sensul eroului și semnificația operei 118
9. Acad. Al. Graur . . . . . Observații asupra întrebuințării timpurilor în românește 134
10. V. Kernbach . . . . . Un poet uitat: Dosoftei 142
11. V. Lipatti . . . . . Despre arta dialogului la Diderot 165
12. D. Macrea . . . . . Dicționarul limbii române literare contemporane 171
13. Emil Manu . . . . . Presa literară craioveană și Eminescu 174
14. T. Măruță . . . . . Ideea de superlativ în limba română 188
15. Em. Șt. Milicescu . . . . . Studiu asupra poeziei „Mitologicale“ de M. Eminescu 213
16. I. Negoescu . . . . . Un poem necunoscut al lui Coșbuc 225
17. G. C. Nicolescu . . . . . Paternitatea „Cîntării Românie“ 231
18. Acad. D. Panaitescu-Perpessicius . . . . . La centenarul lui Anton Pann 253
19. Acad. E. Petrovici . . . . . Rimele românești din punct de vedere fonologic 273
20. M. Luiza Ungureanu . . . . . Panait Cerna și creația lui 285
21. Acad. T. Vianu . . . . . Eminescu 303

BIBLIOTEC[illegible]
SIBIU

Redactor de carte: Emil Cismărescu
Tehnoredactor și corector: Petru Sfetca

Dat la cules: 1. X. 1955. Bun de tipar: 30 XII. 1955. Hîrtia: concept 65 g/m². Format: 70×100/16. Coli editoriale 21. Coli tipografice 20. Comanda: 246. Pentru bibliotecile mari și mici 4.01.

Tiparul executat la Intreprinderea poligrafică Oradea, str. Moscovei 5—7. R.P.R.

Leg. 17. Leg. 22